STUDI

SULLE

ARTI IMITATRICI

Carlo Blasis

Primo Danzatore del Teatro del Rè

IN LONDRA.

Attuale primo Danzatore nel Grande
Teatro la Fenice 1831.

STUDI

SULLE

ARTI IMITATRICI

DI

CARLO BLASIS

« Les Arts sont frères et rivaux. »
LA HARPE.

« Leur objet est de plaire, et leur but d'émouvoir:
Chaque art a ses moyens qui réglent son pouvoir. »
WATELET.

MILANO
DALLA TIPOGRAFIA E LIBRERIA DI GIUSEPPE CHIUSI
SUCC. A FELICE RUSCONI
1844

ANALOGIA

CHE ESISTE FRA LE

ARTI IMITATRICI

Lo scopo principale delle Arti Imitatrici è di raffigurare co' loro particolari mezzi le produzioni della natura. La Poesia di un proprio linguaggio, di calde ed evidenti imagini e di parole ritmiche si vale onde imitare e dipingere la natura. — La Pittura co'suoi contorni, coi chiaro-scuri, coi colori, colla prospettiva, siccome in uno specchio, rappresenta tutte le cose. — L'impero della Scultura, molto meno esteso di quello della Pittura ne'contorni, nelle forme rilevate, ritrae ed imita gran parte degli oggetti che prende a copiare. — La Musica, colla melodia e l'armonia producendo in noi le sensazioni che ci fanno provare la vista degli oggetti, giunse ad una imitazione che possentemente ci scuote. — Il Ballo, colle attitudini sue, co'suoi passi, con tutti i suoi svariati movimenti, imita tutto quanto ha di grazioso, di bello il fisico dell'uomo, mosso da dolci ed aggradevoli passioni. — La Mimica, il linguaggio de'gesti, con la fisionomia, e tutti mai gli atteggiamenti del corpo, esprime le impressioni, le idee, le passioni, nel modo più energico e più preciso. — La Parola non è più espressiva del gesto. — Ecco la base su cui si appoggiano le Arti Imitatrici, i loro principj, che loro deggiono mai sempre servire di norma e scuola. La Poesia che altro non presenta se non se parole semplici, studio della lingua, e che non viene dal cuore, è senza scopo — la Pittura che non mostra che figure senza idee, senza passione, e che dà solo lo sfarzo de'colori — la Scultura che non imita dell'uomo che il solo esterno, senza avvivarlo di quella passione che l'anima sempre impasta alla materia — la Musica che non produce che suoni, romore, giuoco di voci e d'istromenti — il Ballo che non dice nulla all'imaginativa, all'anima — la Mimica, che lascia inoperosa la mente, e freddo il cuore, non potrebbero essere considerate come arti imitatrici, ma bensì come lavori meccanici, fantastici, senza ragione, senza vita, senza filosofia, senza buon gusto, e senza interesse. L'opera di un artista deve parlare alla mente ed inte-

ressare il cuore. — A questa nobile e grande meta non si giunge che con imitazioni piene di espressione (*).

Negli ingegnosi e dotti lavori delle Arti Belle vogliousi vedere le buone qualità e non i difetti dei loro modelli. Quanto più l'imaginazione è vivace e ardente, tanto più facile è lo smarrirsi; quindi le imperfezioni e le scorrezioni che si osservano in alcuni grandi ingegni. — Sempre guida al genio deve essere la ragione. — Spesse volte volendo essere originale, si diventa stravagante. Il desiderio di fare delle novità è la principale cagione, che allontana gli autori dall'imitazione della bella natura, e che per conseguenza opera la decadenza delle Belle Arti. Il buon gusto svanisce, ed abbisogna lungo tempo onde farlo riapparire. Anche uomini di genio, temendo di essere tacciati di servile imitazione, e ponendo forse troppa fiducia nelle loro proprie forze, inventano fuori di proposito, si allontanano dal vero sentiero del bello, e producono non di rado mostruosità. Il peggio si è che trovano chi gli applaudisce e gli imita, perchè la novità abbacina mai sempre, come nella politica l'utopia. — Altri artisti si slanciano nell'agone, e, bramosi degli stessi onori, cercano, con istravaganti innovazioni, di farsi degni emuli di quelli di cui seguirono le orme. L'uomo soggiogato da' suoi sensi e dall'esempio, perpetua l'errore. Gli imitatori per lo più vanno al di là de'loro modelli. Le bizzarre invenzioni insensibilmente si moltiplicano, tutto si snatura, ed a quello che fa più stravaganze, che sorprende maggiormente, vien concessa la palma, e ciò che è vero, bello, sublime, escludesi da coteste produzioni. Per fare cose buone, cose degne di lode, cioè delle opere in cui il genio e l'arte camminino del pari, bisogna comporre secondo le lezioni de'grandi maestri, essere consentanei a'veri principj, studiandoli con filosofia, non perdere mai di vista il bello, *decor splendor boni*, e non aspirare che alla approvazione delle persone di gusto e dei conoscitori. Egli è in tal modo che si fanno opere che resistono alla falce distruggitrice del tempo.

Al magnifico secolo de'Medici si deve l'invenzione dell'*opera*. Questo genere di componimento è quello che più si avvicina all'antica tragedia greca. Infatti esso ne ha tutta la grandiosità teatrale, ed unisce nel modo più allettevole la musica e la poe-

(*) Questa teoria e la pratica di essa, unitamente all'analogia di varj ingegni e di varj lavori, comprovando gli unici ed immutabili principj delle Arti Imitatrici, si osservano nell'*Iliade* e nel *Laocoonte;* in Virgilio e Raffaello; in Corneille e Michelangelo; in Annibale Caraccio, nel Guido e nel Tasso; nel Tintoretto e in Lopez de Vega; in Valentin e Crebillon; in David e Canova; nel Handel e Klopstock; in Walter Scott e Paolo Veronese; in Mozart e nell'autore del *Gladiatore*; in Byron e Salvator Rosa; nel Guercino e in Tommaso Moore; in Haydn e Fidia; in Boccherini e nel Correggio; nel Giordano e Garrick; in Metastasio e Sacchini; in Davide e Marcello; in Palestrina e Dante, ec.

sia. Il celebre Quinault, modellandosi sovra gli Italiani, fu il primo che perfezionò l'*opera*, e che fece componimenti regolari, interessanti e fatti per essere posti in musica. La Motte, Fontenelle, Roy, Bernard, Marmontel, Du Roullet, Guillard e molti altri l'imitarono, ed arricchirono la lirica scena delle loro svariate e belle produzioni (*).

In Italia l'*opera* ricevette più tardi il suo miglioramento. — Apostolo Zeno, distinto letterato e poeta stimabile, incominciò questa gloriosa impresa; e Metastasio, dotato di grande ingegno, percorrendo le di lui tracce, giunse alla perfezione del genere, e ne divenne il Raffaello. Varj altri uomini di merito, come Pariati, Calsabigi, Pallavicini, Coltellini, ec., fecero rappresentare, dopo que' due grandi maestri, opere pregiabili, il cui piccolo numero però e la mediocrità de'loro imitatori, non sostennero la dignità del genere, per cui l'arte piegò fra gl'Italiani al suo decadimento, mentre fioriva nuovamente in Francia sotto felici auspicj.

Secondo la definizione di un celebre scrittore: « l'opéra fran« çais est l'épopée mise en action et en spectacle. Ce que la « discrétion du poète épique ne montre qu'à notre imagination, « le poète lyrique a entrepris en France, de le représenter à « nos yeux. » — Lo stesso eseguisce il compositore de'balli nell'ideare il piano delle grandi composizioni; e come il maraviglioso visibile è l'anima dell'opera francese, lo è pure de'balli mitologici, allegorici, fantastici. — Gli Italiani hanno preferiti i soggetti veramente storici, e rappresentato il tragico ed il comico semplicemente. Il compositore di balli che vorrà trattare soggetti naturali, potrà pure prendere a modello le migliori tragedie liriche Italiane, tanta è l'analogia fra quei due generi. Il genere detto *romantico*, introdotto da venti anni a questa parte in ogni ramo di letteratura, ha confuso tutti i generi, e ne ha fatto un genere misto. — Si richiedono nell'opera seria e nell'opera buffa le principali qualità, che caratterizzano la tragedia e la commedia. — Essi sono i due generi drammatici per eccellenza ed i tipi di tutti gli altri. Quindi i modelli de'balli-pantomimi. Si esige nel serio, che il soggetto sia grandioso, che presenti un grande spettacolo, e che vi concorrano al buon effetto la pittura, le macchine ed i costumi. Bisogna che il poeta moltiplichi gl'incidenti interessanti, che abbondi di situazioni patetiche, ch'egli colpisca, sorprenda, commova, e che il quadro delle passioni che toglie a sviluppare, sia sempre variato. — L'*opera seria* ed il *ballo grande* sono i due generi drammatici, che riuniscono più parti, e che con più forza s'impadroniscono de'nostri sensi. Se

(*) Abbiamo parlato con qualche sviluppo della poesia melodrammatica e de'poeti, che si sono in essa distinti tanto in Francia che in Italia, nel nostro *Sunto storico-biografico della Musica Drammatica Italiana in Francia, e della Musica Francese dal secolo XVII sino al principio del secolo XIX* (1820).

il poeta deve presentare al musico delle opposizioni, dei contrasti, onde dare luogo agli effetti della musica ed evitare la monotonia che risulterebbe dall'uniformità delle melodie, fa d'uopo inoltre che il compositore di balli distribuisca con arte la sua azione, le scene, perchè l'attore pantomimo possa agire con energica e ben disegnata espressione, e possa piacere agli occhi ed interessare il cuore.

L'*opera comica* o *buffa* ebbe sua origine dalla italiana *farsa*, la quale si deve all'antico teatro di Napoli. In Francia, Le Sage ne fu il fondatore. Egli fece rappresentare un grande numero di spiritosissime commediole, e la forma costantemente regolare che loro diede, gli ottenne l'applauso generale. Fuselier e d'Ornaval lo secondarono con ingegno. In Italia, imitando questi autori, Casti, Lorenzi e Nelli diedero i primi tipi dell'opera comica. — Questo genere richiede un soggetto gaio e interessante, un dialogo animato, delle situazioni ridicole, satiriche, un'azione rapida e vivace, e de' caratteri decisi. — L'andamento dell'*opera comica* e del *ballo di mezzo carattere* deve essere più rapido che quello della commedia, poichè in questa la parola tutto chiaramente spiega ed attrae da sè sola l'attenzione degli spettatori; in vece che nell'opera, la musica toglie gran parte della attenzione che si presterebbe alle sole parole, mentre nel ballo il gesto solo domina, e la sola cosa che lo rende espressivo è la passione, e la passione sta nell'azione; per cui questi due ultimi generi, devono essere alimentati dall'azione, la quale per interessare non deve nè languire, nè prolungarsi di troppo. — La musica e la mimica non piacciono e non attraggono che a cagione del moto. — I musici napolitani furono eccellenti nella composizione delle opere buffe, e Cimarosa può esser considerato come il Molière ed il Goldoni del genere. Il carattere peculiare di ogni genere e quello de' personaggi devono essere conservati con la più grande attenzione. Spesso vediamo pensare, parlare ed agire nello stesso modo, principi, persone private, pastori, e individui di altre condizioni, assai dissimili fra essi. — La natura è variata e caratterizzata; dagli antichi era molto conosciuta e ritratta con iscrupolosa fedeltà — questo è il principale merito loro.

Si vede di quando in quando ne'componimenti comici o pastorali l'affettazione in vece dell'ingenuità, e gli ornamenti viziosi rimpiazzare la semplicità. Si potrebbe applicare a questo falso genere, ciò che Cazotte diceva con ragione della poesia buccolica di Fontenelle : — *la musette du berger est garnie de dentelles, et ses moutons ont des colliers faits de rubans de couleur de rose.* — Alcuni scrittori ed artisti hanno, imitando la natura, qualche volta alterato i suoi tratti, secondo il loro modo di vedere, e lo scopo a cui volevano giungere. Questa osservazione deve essere fatta nello scegliere le opere de'grandi maestri e nello studiarle. A sì fatto proposito si è avvertito che: Eschilo dipinse gli uomini più grandi di quello che non potevano essere ; Sofocle, come dovrebbero essere; Euripide, quali sono. — Egual-

mente sono stati caratterizzati i principali tragici francesi: Corneille dipinge gli eroi quali dovrebbero essere; Racine, quali sono; Crébillon, quali non dovrebbero essere; Voltaire, quali essi bramerebbero di essere.

Shakespeare, grande maestro nel ritrarre i caratteri, presenta spesso la natura tal quale è, semplice o composta, triviale o sublime, odiosa o incantevole. Qui, egli grandeggia come Omero; là egli gareggia con Molière; ora egli diventa il Caravaggio della poesia, ora il Tiziano; in un quadro, egli ti trasporta nelle regioni celesti; in un altro, ti slancia negli abissi. La Musa di codesto Protéo delle scene prende tutte mai le forme, opera ogni cosa.

La musica che non ha un carattere, una espressione, e che per conseguenza non può essere apprezzata e sentita dal cuore e dalla mente, non è musica. Che cosa ottiene da chi l'ascolta, un musico che vuole sorprendere co'calcoli matematici, colle combinazioni armoniche, con istrepito d'istromenti, se le sue cantilene sproviste di melodie, non hanno una espressione naturale? — Nulla. — Il genere drammatico o teatrale è il più grandioso, il più bello, il più variato della musica. Esso racchiude in sè tutti gli elementi, tutti i mezzi onde produrre gli effetti più sorprendenti dell'arte. È nell'opera che la musica può meglio far sentire il suo incantevole potere. Essa deve tutto dipingere, e vi giunge allorchè tutte le sensazioni che ci fa provare con i suoi accordi, sono in perfetta analogia con gli oggetti che vuole imitare. Deve il musico con l'eletta de'modi e delle voci e de' ritmi e de'tempi, rappresentare tutto quanto proponesi di esporre sulla scena; imperocchè la musica imitativa conviene che accenni all'udito ogni svariato movimento de'corpi; dipingere ha mestieri e la lentezza e la rapidità, l'agitazione e la calma, l'attività e il riposo, la perturbazione e la tranquillità, la gravità e la leggerezza. Talora gli è forza pur anco indicare cose per la cui espressione non servono i suoni, come l'elevatezza o la profondità, la lontananza e la prossimità, la gravità e la grandezza, la debolezza e la forza, ecc., ecc.; fa d'uopo che in evidenza egli ponga l'agevole modo e lo stentato, col quale a compimento si conduca o questa o quella impresa. — L'espressione musicale aver debbe l'onnipotenza, dirò così, di tradurre con pari verità lo spuntare incantevole dell'alba, il gorgheggiare de'pennuti, il magnifico sorgere del sole — l' aliare de' zeffiri per entro i cespi e gli alberi — il maestoso, calmo procedere d' un fiume e il rovinoso scoscendere d'un torrente dal balzo — il cader della pioggia a goccia a goccia — il concitato crepitar della grandine — il molle fluttuamento della neve per l'aere — il soffio, il fischio, il muggito devastatore de' venti — il guizzare del lampo, il fragore del tuono, lo scroscio della folgore — l' ottenebrarsi del giorno per nere nubi agglomerate — l' accavallarsi de' fiotti, quasi contendano chi debba il primo soverchiare la cerchia che a limite segna loro natura — l' eruzione d' un vulcano

che allaga i campi circostanti, sommerge i prossimi villaggi con l'infuocata piena della liquefatta lava — la terra che crollando e si squarcia e si avvalla e ingoia abitazioni e abitanti. — Nè solo il mondo fisico debbe tradurre il maestro con la favella dell'arte sua, quando a lui compartita abbia natura la scintilla del genio, ma fa d'uopo altresì che le morali svariatezze dipinga, sieno sublimi o penose, sieno esse blande o piacevoli, siccome le tenere carezze. i piaceri, le folleggianti allegrie, le ilarità, le tristezze, le afflizioni, i langnori, il dolore, la collera, la rabbia, infine tutte le virtù e le passioni. Frutto dev'esser ciò di mente calda, inventiva, ch' abbia il potere di far piegare a pro de'suoi concetti la melodia, il ritmo e l'armonia. — Nuovo Prometeo è l'artista: informata l'imagine, giusta il modello eletto, l'avviva, l'anima colla celeste fiammella; il mago egli è per eccellenza, il poeta fatidico, il pittore inspirato che mediante la verga misteriosa, l'inno concitatore, la loquacità muta del pennello, va esagitando l'anima, la commove, la irrita, la conturba con fittizie paure e con illusoria calma le racchetta:

« *Ille per extentum funem mihi posse videtur*
Ire poeta, meum qui pectus inaniter augit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magnis. » —

Si, certo: il maestro essere deve il poeta di Orazio. A me sembra che la musica imitativa stia bene rimpetto alla poesia imitativa di Virgilio!

L'ingegno del musico e quello del poeta devono, onde riescire nelle loro imitazioni, agire e progredire del pari; in tal modo, e guidati dallo spirito filosofico, eglino toccheranno la vera meta. L'uno dipende dall'altro. Se la poesia è debole e senza espressione, la musica mancherà di energia e di colorito. Questa unione di talenti non è sì facile, ed è perciò che il musico, onde non essere trascinato nella caduta del poeta mediocre, e non avendo in vista che i suoi proprj interessi, non bada che a piacere ed a brillare lui solo. Benissimo fa il musico di non conformarsi con l'ingegno di un poetastro, di non mettersi al suo livello; ma meglio ancora farebbe di evitare queste associazioni, le quali non producono altro che componimenti imperfetti. Nello stesso modo deve cautelarsi il compositore di balli col musico, onde evitare l'egual sorte. La musica con le sue melodie deve essere costantemente l'interprete fedele della poesia. Il musico ed il poeta con egual forza dovranno dipingere il sentimento, le passioni, e così fare della musica che interessi, della musica drammatica. Il musico deve agire istessamente, riguardo al compositore di ballo. I grandi maestri d'Italia, diedero i primi modelli del vero e del bello. Veggasi Jomelli, Sarti, Buranello, Sacchini, Guglielmi, Piccini, Paesiello, Cimarosa, i quali seppero sceverare i soggetti nobili dai soggetti

comici — distinsero il nome, il carattere, il grado de'personaggi, che fecero agire e cantare; dipinsero l'azione ed il luogo della scena, ed è per ciò che lasciando opere degne dell'arte, acquistarono una giusta celebrità. La musica ha pure i suoi Sofocli, i suoi Euripidi, i suoi Menandri, i suoi Molière e Goldoni. — Il canto di cotesti musici è sì puro, sì soave, sì espressivo, che anche molto dopo di averlo sentito, lo si ricorda con piacere; difficile a cancellarsi è la sua impressione. Questo è il maggiore effetto che possa produrre la musica. Se i dipinti del Correggio, del Tiziano, del Sanzio, del Domenichino non avessero lusingato che gli occhi, sarebbero questi artisti considerati come le maraviglie della pittura? — L'uomo di genio deve commovere, interessare e gareggiare colla natura, facendone il suo idolo, la sua deità tutelare. — La signora di Staël, parlando della musica italiana, diceva relativamente alle opere comiche di Cimarosa e de' suoi contemporanei: — « *la gaîté même que la musique bouffe sait si bien exciter, n'est point une gaîté vulgaire qui ne dise rien à l'imagination. Au fond de la joie qu'elle donne, il y a des sensations poétiques, une rêverie agréable que les plaisanteries parlées ne sauraient jamais inspirer.* » — Questa musica è il linguaggio della natura nella sua gaiezza. — Questo è il vero comico musicale; è il comico di Molière e di Goldoni. —

La musica di un ballo serio deve essere nobile, maestosa ed energica, come quella della tragedia-lirica. — Sostenuto e proporzionato al soggetto ne deve essere lo stile. — Conviene che sieno sbandeggiati i falsi concetti, gli ornamenti superflui, il fracasso; poichè l'espressione delle passioni è semplice e forte, come la ricevono dalla natura. — Sembra una stessa scintilla quella che accese la mente di Virgilio, di Raffaello, di Pergolesi; lo stesso genio creò l'*Eneide*, la *Trasfigurazione* e lo *Stabat.* Quant' arte, naturalezza e bellezza in questi divini capolavori! Fortunati coloro che nelle arti possono presentare delle composizioni tanto semplici, eleganti, nobili, regolari, vere e sublimi! Quegli uomini immortali riuscivano in tutti i generi, a tutto diedero carattere ed espressione; ritrassero la natura con tratti inimitabili. —

Nelle sinfonie, nelle introduzioni può l'estro del musico spiegare tutta l'arte sua imitatrice. L'armonia e la melodia gli offrono vastissimo campo da cui trarne grande vantaggio, siccome appunto la tavolozza con ricco assortimento di colori porge al pittore i mezzi di esprimere lo screzio della natura.

Sì fatto genere di musica è assai adattato al ballo ed alla mimica, poichè ambedue hanno vita dalla musica istromentale. L'*ouverture*, o, come noi ameremmo dire, il *prodromo* di un'opera o di un ballo, è cosa essenziale, mentre l' introduzione del componimento ne è quasi l'argomento. L'autore deve accennare nell'*ouverture* i principali soggetti di cui si compone la vasta sua tela, e in tal modo far presentire al pubblico

l'azione di cui si è occupato (*). Una delle più belle e pittoresche *ouverture* che esiste, è quella dell'opera il *Jeune Henri*, di Méhul. L'espressione più vera, gli effetti più briosi, i colori locali, caratterizzano cotesta composizione. Dalla prima battuta sino all'ultima, il musico presenta il quadro del soggetto principale dell'opera. Egli dipinge una caccia. — Nulla vi è dimenticato: dal momento in cui i cacciatori si riunoiscono e si slanciano nella foresta fino a quell'altro in cui colpiscono la loro preda, tutto è espresso nel modo più chiaro e più energico. Vidi in uo ballo, messo io azione il soggetto di questa *ouverture*, produrre un bello effetto. La musica servì di programma al compositore di ballo. Egli vi si modellò in tutto, e l'esito mostrò che capì interamente il linguaggio musicale. Le arti si prestano reciprocamente il loro soccorso; il soggetto che alimentò la musica ed il ballo, può parimente alimentare la pittura. Molta affinità avvi tra le composizioni di Méhul e quelle di Giulio Romano. Vi si osserva correzione di disegno, forza di stile, colorito robusto, dotti concetti. — L'*ouverture* dell'opera il *Delirio*, di Berton, suggerì un bel monologo ad un mimo, al quale non fu d'uopo per riescire, che di fare i gesti iospirati dalle sensazioni che gli faceva provare cotesta musica. Quanto più uno è fornito di sensibilità e d'intelligenza, tanto meglio afferra i rapporti e l'analogia che esistono fra gli oggetti. Varie volte l'energica e brillante sinfonia della *Gazza Ladra* motivò l'azione de'mimi ed i passi de'ballerini. La cantata di *Arianna*, di Haydn, suggerì spesso le più commoventi scene pantomimiche. L'*ouverture* di *Elisea*, di Grétry, composizione oltremodo caratteristica, accompagnò una mia *danza di Guerrieri e di Amazoni*. Il mio ballo di *Pimmalione* fu corredato di alcune idee episodiche, che nacquero dall'impressione della musica di Mozart (**).

(*) Mio padre, nelle sue *Lettere sulla Musica*, così delinea il componimento dell'*ouverture*: « questo, dice egli, deve essere il soggetto di un grande quadro musicale, composto con gradazioni e transizioni, esprimenti i principali incidenti che formano l'insieme di cotesto quadro, il quale deve emanare dall'azione drammatica. »

(**) Il compositore di balli deve trarre profitto di tutto ciò che la musica gli può somministrare di adatto all'arte sua. Però nella scelta dei pezzi, non devesi sempre porre mente alle parole, poichè avviene talvolta che alcun musico, per mancanza di pensamento filosofico, marita una musica allegra a parole di mestizia, e viceversa, musica tragica a parole buffe. Un compositore di balli fece senza pensarvi, una spiritosa critica di cotesto musico che confondeva i generi. Egli prese i suoi migliori pezzi di musica seria e gli adattò ad un suo ballo comico, e scelse nelle opere buffe, le arie che più convenivano alle situazioni patetiche di un suo ballo eroico. Egli venne applaudito per avere con molto senno adattata la musica alle sue diverse composizioni. — Bell'epigramma pel musico!

L'arte e l'ingegno del compositore di balli devono al pari di un prisma, raccogliere i raggi della luce che riflettono sovra di esso le arti imitatrici, e presentare la bella riunione de' più brillanti e svariati colori. In tal modo l'artista perfezionerà ed abbellirà i suoi lavori. La Poesia, la Pittura, la Scultura, la Musica, l'Eloquenza, gli offrono i loro tesori (*). Ma molt' arte, squisito gusto, ardente imaginazione richiede questo operare, onde giungere con plauso all'onorata meta — deve il mimo, nuovo Protéo, nuovo Vertunno, imitare ogni passione, ogni carattere, ogni personaggio, trasformarsi in mille e mille modi diversi — il danzatore con le sue movenze ed i suoi passi si studierà di emulare gli atteggiamenti, le attitudini, che ritrasse il leggiadro pennello del Correggio, dell'Albano, del Guido, e che i suoi contorni piacciano agli occhi, interessino il cuore. Ogni danza deve esprimere, dipingere, le affezioni dell'anima; senza di ciò, essa perde il carattere della sua primitiva istituzione. La mimica ed il ballo posseggono mezzi onde esprimere tutte le passioni. Tanti sono i quadri della natura, quanti sono i varj modi di sentire e di esprimere al pari della Pittura; deve il ballo pantomimico rappresentare l'uomo e la vita; entrambi si servono nelle loro imitazioni di attitudini, di movimenti di braccia e di mobilità di fisonomia. — Il ballo come la pittura, mostra le situazioni, ed ogni situazione veramente teatrale non è altra cosa che un quadro vivente. Ma la pittura non ha che un momento ch'essa possa esprimere, mentre il ballo possiede tutti i momenti successivi ch'esso vuole dipingere. Desso procede con molteplici quadri, a cui dà vita il moto; questo è sempre reale, mentre nella pittura non è che una imitazione. Il ballo dovendo dipingere coi gesti, nulla da esso sarà riprovato, se non lo sarà dalla pittura, e viceversa sarà ammesso dal pittore, ciò che il buon gusto avrà dettato al compositore di balli. Quanto più il ballo abbraccerà oggetti al pari della pittura, tanto più si otterranno mezzi frequenti onde fare mostra di tutte le parti che compongono quell'arte. Gli antichi osservarono scrupolosamente l'accordo della musica e del ballo, ed esigevano che sempre regnasse perfetta analogia fra queste due arti. La musica ritmica regolava le attitudini ed i passi de' ballerini — l'ipocrita dirigeva i gesti dei mimi. Ogni genere aveva la sua musica particolare e conveniente all'espressione del suo carattere. Egli è in questo modo che il buon gusto si adoperava, onde fossero più perfette le imitazioni della natura. La musica del ballo, sempre briosa e *cadenzata*, deve essere piena di movimento; quella della pantomima, più specialmente dettata dal cuore, deve presentare una infinità di

(*) La parola di *Muse*, Dee che presiedono alle Lettere, alle Scienze ed alle Arti Belle, deriva dalla parola greca *ομοιουσαι*, che significa *eguali*, *simili* (V. Cassiodoro); questa etimologia caratterizza l'analogia che regna fra le arti gentili.

colori, quanti sono quelli del sentimento e del pensiero. — Sin che l'armonia e la melodia conserveranno la diversità dei generi, e che saranno fide interpreti del cuore. la musica avrà sempre su di noi la più forte ed incantevole influenza.

Come il pittore, il compositore di balli od il mimo sono lo specchio della natura, e per conseguenza ne devono riflettere gli oggetti con la più grande esattezza. L'illusione ne deve essere compiuta al segno di far credere reale, ciò che non è che mero artificio. Un dipinto, un ballo non sono belli, che quando l'autore fa dimenticare l'arte con cui gli ha fatti, onde non si possa ammirare che la natura. L'arte deve agire e nascondersi; deve prestare il suo aiuto, ma se nuoce, diventa inutile. — La critica analitica occupandosi delle arti, deve distinguere in esse due parti: la *parte meccanica*, cioè *teorica*, e la *parte estetica*, cioè *pratica*. — La *parte teorica* deve essere giudicata coi principj, col perfezionamento dell'arte; — la *parte pratica*, col sentimento, col cuore. — Agli artisti, ai professori spetta lo apprezzare, il giudicare il meccanismo, la teorica dell'arte; i semplici dilettanti si occupano soltanto della parte estetica, cioè dell'azione, per così dire, dell'arte, e questa viene giudicata dall'anima e dal cuore. — I prodotti dell'arte per riescire compiti devono essere belli ed animati — essi sono imitazioni della natura, ma della natura scelta, perfetta. — La danza è fra il numero delle belle arti, delle arti imitatrici, e deve essere compresa e con la mente (l'arte), ed il cuore (l'estetica). — L'artista che soddisfa la mente e che parla al cuore, ha raggiunta la gloriosa meta, che il suo genio e l'esigenza del pubblico gli avevano additata. Per esempio, un tale ci colpisce e ci penetra di ammirazione e di diletto, e ci mostra quanto sia bella e attraente la espressione animata, incantevole (l'*estetica dell'arte*).

La sua avvenente e geniale persona, la sua inebbriante giovinezza, l'anima e vispa e gentile che lo move, e che fa sì, che ogni gesto, ogni attitudine, ogni passo, ogni slancio sia una espressione, un atto che diffonde nell'anima la dolcezza ed il brio, è l'effetto dell'azione del cuore che si spande nelle più vivaci e soavi carole, e che per compenso non brama che il piacere, il giudizio, il plauso degli altri cuori. Quando gli artisti del XVII secolo e del principio del XVIII, sostituirono nelle loro opere la semplicità ed una studiata affettazione; la chiarezza, alla confusione; la grazia, al manierato; il grande, al mostruoso; il sublime, allo stravagante, l'arte perdette del suo valore, e fu rigettata dagli artisti di senno e di gusto. — I pittori ambivano piacere con la vivacità, lo splendore, la varietà dei colori; e a tale uopo presentavano stoffe ricchissime, oro, argento, pietre preziose, suppellettili sontuose, addobbamenti di case magnifici e tutto il lusso asiatico. Dessi non volevano che abbagliare e sorprendere la moltitudine, e consideravano i loro personaggi come parti accessorie de'loro quadri. Cotesti artisti poco s'interessavano di sapere se dovessero rappresentare

Romani, Egizj, Greci, nazioni in somma antiche o moderne; se gli abiti, i costumi, le usanze fossero gli stessi o diversi gli uni dagli altri; se l'epoche fossero remote, o recenti; se il sito dell'azione fosse in Francia, o in Turchia, o nelle Indie; se i climi, i caratteri fossero eguali in tutte le parti del mondo; in fine se dovessero dipingere divinità o uomini, eroi o contadini, la virtù o il delitto. — Nulla filosofia. — Fu all'ignoranza di tale sistema, che si vide Cesare, Tito, Scipione vestiti alla foggia asiatica; gli eroi della Favola, con abiti spagnuoli; degli antichi greci con l'abito ottomano, ed una infinità di anacronismi e d'inverisimiglianze di ogni maniera. — Si vedono pure Matrone con atteggiamenti da Taidi o Glicere; una testa di Adone sul corpo di un Ercole; il coraggio d'un martire, espresso col dolore e la disperazione di un uomo volgare fra i tormenti; il contegno calmo e decente di un saggio, appropriato ad un seguace di Bacco; l'attitudine energica e violenta di Virginio allorchè sacrifica la sua figlia all'onore, data al più virtuoso de'Greci nell'istante ove gli viene presentato il nappo della cicuta. — Facendo concorrere l'arte della pittura all'abbellimento e perfezionamento del ballo pantomimo, si devono evitare i difetti che notiamo.

Se il pittore, emulando il poeta, vuole con un soggetto allegorico dare una lezione di morale, può in allora, facendo in un fusione del vero e del favoloso, rappresentare oggetti che sono al disopra della natura comune, e spesse volte imaginari. L'operare di questo artista sarà nobile nell'insieme del componimento, quantunque le parti prese isolatamente non possano essere approvate dalla filosofia.

Il poeta lirico-drammatico, il compositore di balli, il pittore, lo scultore, possono spingere la loro immaginazione al di là del vero, del naturale, formando cose fantastiche, piacevoli chimere ed altri oggetti maravigliosi, ma bisogna che in essi sempre si veda la natura per base, un alcun che d'interessante, e che vi si scopra un senso ragionevole. — Fa d'uopo che gli artisti imitino quegli scultori, che nelle grandi proporzioni e le forme enormi dei loro colossi, non tralasciano di far vedere la struttura del corpo umano. — Naturalezza e buon gusto occorrono per riescire nel genere mitologico, allegorico, favoloso.

I movimenti del corpo sono automatici e nulla significano, se il viso rimane impassibile e non è animato con la sua espressione.

L'attore che non farà che soli movimenti, senza che l'anima vi partecipi, sarà paragonato a'contorni di una figura senza veruna espressione. Saranno due esseri privi di sentimento. — Tali saranno i versi di quei poeti, i quali trascurando il senso, i pensieri, tutto sacrificano alla pompa delle parole e all'armonia de'suoni. — Il cantante ed il ballerino debbono essere attori, ed egualmente lo devono essere il poeta, lo scultore ed il pittore. Raffaello lo fu nella sua *Scuola d'Atene*, nell'*Incendio di Borgo*, e in tutti i suoi meravigliosi dipinti. Al pari dei delinea-

menti, i gesti, le attitudini, de'suoi personaggi mostrano nel modo più evidente i sentimenti da cui sono agitati. Leonardo da Vinci, diede tanta espressione alle sue figure della *Cena*, che tosto s'indovina ciò che esprimono.

La vera poesia è quella che imita e che dipinge, ed in allora diviene modello di tutte le altre arti. — L'uomo di gusto ritorce lo sguardo da tutto ciò che è insignificante. — L'aria *Pria che spunti in ciel l'aurora*, è da preferirsi all'inestricabile labirinto di combinazioni armoniche, senza melodia. Tutti non sono del Beethoven. Il musico che vorrà compensare l'energica espressione della natura con l'abuso della modulazione, con l'assordante romore, col giuoco continuo dell'orchestra, sarà pel vero intelligente, oggetto di compassione e non di plauso. — Il mimo, prima di rappresentare la sua parte, deve prepararsi come fa il musico, il quale prima di sedersi al piano-forte, per eccitare il suo genio legge il poema, si penetra delle idee, de'sentimenti dell'autore, del carattere de'personaggi, delle situazioni, e soprattutto studia il carattere serio e comico dell'opera. Egualmente l'attore deve conoscere il soggetto del ballo, l'intreccio, ed identificarsi col personaggio e le passioni che deve dipingere. Dopo questi studi preliminari, egli potrà riescire nel suo scopo, altrimenti incorrerebbe in controsensi e nell'inverosimile. Il musico è l'interprete del poeta, ed il mimo del compositore di balli. Però, qualunque possa essere l'abilità dell'attore, ei non potrà mai interessare, se non gli si darà una parte adattata al suo talento, e che ecciti in lui quell'entusiasmo, senza il quale tutto ciò che si fa nelle arti, è freddo e languente (*).

Nulla deve essere negletto nella scena, perchè tutto contribuisca all'illusione. Spesso l'ignoranza ed una mal intesa indulgenza nuocono al talento. Alcuni artisti temendo di derogare a vecchie usanze, seguono il cattivo esempio e l'accreditano; rispettano religiosamente monumenti di un gusto corrotto, e l'arte che s'inciampa, s'avvia lentamente al suo miglioramento. Questo si osserva pure nell'attore, il quale, esagerando la sua espressione ed il modo di vestirsi, snatura ogni cosa.

Tempo già fu, in cui mentre i poeti si studiavano di imitare il linguaggio, i costumi, le passioni degli eroi della Grecia e di Roma, essi sopportavano una declamazione ampollosa e lamentevole, ed i loro *Augusti*, i *Germani*, gli *Achilli*, gli *Alessandri* vestiti con gli abiti di corte di Luigi XIV e Luigi XV. — I cantanti ed i ballerini rappresentavano le divinità del Paganesimo ed i personaggi dell'antica cavalleria, con gli abiti più stravaganti e ridicoli. Tutto questo era generalmente applaudito; regnava in tutto analogia, e da una bizzarria ne derivava un'altra.

(*) Tali erano nell'azione, nel canto e nella musica le teorie della mia sorella Virginia, ed i maggiori teatri dell' Europa applaudirono alla pratica che ne fece esercitando l'arte sua. — Dessa non è più!

A ☧ Ω

A VIRGINIA DE-BLASIS
NATA IN MARSIGLIA NEL MDCCCIV.
MORTA IN FIRENZE NEL MDCCCXXXVIII.
FIGLIA SORELLA IMPAREGGIABILE
COI POVERI CARITATEVOLE
SALUTATA SOMMA NELL' ARTE DEL CANTO
IL PADRE E I FRATELLI Q. M. POSERO.

Monumenti Sepolcrali eretti nella Chiesa di S. Croce di Firenze

La Clairon fu la prima a bandire quei ridicoli costumi di sì pessimo gusto. Dessa seppe a proposito adattare il vero vestito ai personaggi che rappresentava. Le Kain e Chassé si adoprarono per questa riforma; Talma la perfezionò. Garrick (*), Miss Siddons e G. Kemble operarono lo stesso in Inghilterra. Nel ballo, Massimiliano Gardel fu il primo a ballare senza maschera, e ad affrancarsi di questi barbari usi sanzionati dall'ignoranza. Dauberval e Pietro Gardel affrettarono i progressi dell'arte di vestirsi con verità.

La maggior parte degli attori credettero in prima, che rappresentando sul teatro degli uomini illustri, degli eroi, de' personaggi famosi per le loro virtù o i loro fatti d'armi, fosse d'uopo sforzare gli organi della voce, esagerare i gesti e declamare con tuono enfatico, ampolloso, onde corrispondere all'alta idea che si ha di cotesti grandi uomini. — Sembrava che questi attori s'imaginassero, che siccome que'tali personaggi di cui facevano le parti, sorpassavano gli uomini ordinari e per genio e per sentimento, dovessero anco essere loro superiori nel modo di esprimersi, di gestire, di parlare — e per ciò eglino tutto esageravano, tutto era inverisimile, e codesto malvezzo non è per anco estirpato in alcuni dei nostri attori.

Alcuni mimi incorrono nello stesso sbaglio, ed appartiene al compositore de'balli lo schiarirli ed emendarli. — L'esagerazione dei segni fisico-esterni non basta per dipingere tale o tal altro uomo onde confermare il pubblico nelle opinioni ch'egli ne ha dalla tradizione storica. Si guardino gli artisti d'imitare quelli che prendono a modello quell'attore dell'antichità, il quale dovendo rappresentare *Agamennone*, s'innalzò sui trampoli per potere imprimere negli spettatori l'idea del re de' re della Grecia. Non potendo ritrarre la grandezza del carattere di quel monarca, ei credette supplirvi coll'altezza della statura. I re, gli eroi sono uomini come gli altri, sono soggetti alle stesse passioni; l'educazione e il grado gli fanno alquanto diversi dagli altri nel modo di parlare e di agire, ma la natura è sempre in essi eguale; che questa è bensì soggetta a variazioni, ma a cangiamenti giammai. Assioma da inculcarsi a tutti i giovani artisti!

L'esagerazione e l'affettazione sono sempre riprensibili; ciò che è richiesto ne'grandi teatri, è una espressione energica e marcata, onde possa giungere agli spettatori più lontani, ma però senza offendere quelli che si trovano più vicini. L'attore deve essere fornito di un'anima sensibile, per facilmente ritrarne tutte le impressioni e tramandarle collo stesso mezzo agli spettatori. V'hanno attori che, nell'istante medesimo in cui sanno negli altri trasfondere le più forti sensazioni, conservano un'anima fredda, e fanno agire l'arte, imitatrice de' moti del cuore — altri provano interamente tutti i sentimenti che devono esprimere, ma il loro

(*) Ne abbiamo parlato con qualche sviluppo nella Biografia già da noi pubblicata di questo attore.

viso, i loro atteggiamenti si rifiutano a dipingerli. Fatta la scelta fra queste due classi d'attori, i primi otterranno la preferenza.

Gli attori, di ogni genere, devono cercare nella natura i mezzi di commovere e d'interessare. Essi devono fare un profondo studio del cuore umano, e de'vari quadri che presentano tutte le classi della società. L'imitazione non consiste soltanto nel sapersi movere, parlare e vestirsi, come il personaggio che s'imprende a rappresentare, come farebbe l'attore mediocre, ma bensì fa d'uopo, osservandone il carattere, le passioni, il grado, farlo pensare, esprimere, agire analogamente a tutto questo.

Ad una certa epoca dell'arte drammatica, gli attori si esprimevano con un tuono solenne ed enfatico, senza badare al vero senso del dialogo; e facevano pompa di voce stentorea nel dire anco le cose più semplici e familiari. Tutto in costoro era ampolloso, il gestire, l'atteggiarsi, il discorso, e, nel trasporto delle passioni, sembravano tanti energumeni. In tal modo imponevano alla generalità. La declamazione delle attrici poi era una vera salmodia monotona e noiosa, ed esse credevano che quella fosse il linguaggio del sentimento. Appena gli attori ponevano in dosso la clamide od il paludamento, che dessi si allontanavano dalla verità e dal buon senso, e questo per rappresentare il *loro bello ideale* (*). Ma perchè non agire secondo la natura? — Fa egli d'uopo che *Zaira* si esprima continuamente con tuono lamentevole onde commoverci? Ch'*Ermiona*, coll'ira in petto, ci assordi con le sue strida per esprimere l'ardore che la consuma? Che *Achille* sia più furente che nol fa Omero, onde dimostrarci il bollente suo carattere? — Dal sublime al ridicolo breve è il tratto. Difficile è il sentire, lo apprezzare, il giudicare le arti sceniche. — Il teatro, questa ingegnosissima e bellissima invenzione, riunisce la Poesia, l'Eloquenza, la Musica, il Ballo, la Mimica, la Pittura, l'Architettura, la Scultura, la Meccanica, ecc. Quanto più uno ha genio, spirito, buon gusto, cognizioni, diventa maggiormente competente il suo giudizio, più la sua critica è ragionata ed utile, più le sue lodi sono onorevoli. — Ardua e gloriosa è la carriera del teatro!

Egli è al teatro dove interviene la maggior parte del pubblico per vedere le produzioni delle arti e del genio; esso ivi gode di una intera libertà di pensare e di agire, e sopra tutto ciò che vede ed ascolta, può manifestare la sua opinione; quindi i giudizii del buon senso e quelli del sapere sono dominanti.

Non avviene delle opere sceniche, come di tutte quelle altre

(*) Nelle *Parodie* francesi delle tragedie si è spesso fatta una giusta critica di questo sistema tragico, che si adottò alla metà dello scorso secolo. Si mostravano la *lugubrità* del genere, le lamentazioni continue, il tremito convulsivo della voce, lo *trascinamento* delle parole, la stravaganza del gestire, e poi i sospiri, i singulti, le lagrime, le grida, lo sbracciamento, il pestare dei piedi, le contorsioni di volto ed altre scipitezze simiglievoli.

del genio. In teatro il numero de'conoscitori si compone di tutti coloro che hanno pagato, quindi tutti giudicano definitivamente. Ma si trasporti questa folla di giudici in una galleria di quadri e di statue, e due terzi almeno confesseranno con franchezza e modestia ch'essi sono poco conoscitori. Eppure, ove si voglia riflettere naturalmente, è assai più difficile giudicare un attore, che l'opera del pittore o dello scultore — questi non rappresentano che una sola azione, che il moto semplice di una passione, che producono sovra i nostri sensi una impressione, la quale si prolunga e mantiene sinchè l'oggetto rimane fisso sotto gli occhi nostri, il che ci lascia il tempo di analizzare le nostre idee e di determinare con più certezza e aggiustatezza il nostro giudizio. Diversamente accade dell'attore, il quale nello spazio di un'opera dipinge la varietà, il conflitto delle passioni combinate dall'autore secondo le circostanze in cui ha situato il personaggio e secondo le convenienze che deve osservare. Durante questa corta durata di tempo, si presenta una folla di quadri che lasciano un' impressione fuggitiva nella nostra anima, la quale viene trascinata con una specie d'impazienza, scopo a cui tende l'autore verso lo scioglimento del dramma. Bisogna adunque aver tatto fino ed un'abitudine esercitata per seguire questo pittore morale, a misura che i suoi rapidi pennelli ne ritraggono sulla tela i varj soggetti, e che gli uni fanno scomparire gli altri. Gli abituati al teatro sono i primi giudici de'lavori scenici. — Si è visto alcuna volta non bastare le cognizioni letterarie onde ben giudicare l'arte dell'attore. Un tale avrà scritto benissimo un trattato di filosofia, di morale, o d'istoria, e conoscerà fondatamente l'influenza delle passioni su le svariate condizioni sociabili, ma nulla idea avrà del pittoresco di queste medesime passioni. Per bene apprezzare l'azione teatrale, bisogna avere molto vissuto nel mondo, avere esaminato attentamente le diverse fisionomie, gli accenti della voce, e relativamente alle condizioni, le modulazioni espressive e fisiche di tutte mai le passioni; di più, bisogna possedere una disposizione imitatrice.

Per lo più egli è nell'età bollente delle passioni che è dato all'uomo di fare le grandi cose; in questa importante epoca della vita, si dà mano ad opere sublimi. Che il giovane non si sgomenti all'apparire degli ostacoli, che nulla fatica risparmi, e fortemente pensi che arduo e bello è il cammino della gloria.

L'accoglimento favorevole che si fa ad una produzione anco mediocre, ma nuova, più che ad una la quale non sarebbe che una imitazione, incoraggiare deve i giovani artisti ad aprirsi nuove strade, piuttosto che a percorrere cammini già conosciuti, dove spesso diventano servili imitatori o sterili copisti. Ardito deve essere il genio; la timidezza non appartiene alla sua natura. Esso deve usare di una saggia libertà, e riconoscere i limiti che il gusto ed il buon senso gli prescrivono. In allora i suoi slanci, i suoi trasporti saranno approvati da'più severi giudici. Il legislatore del Britanno Parnaso, dice:

« *J'aime dans le poète un aimable délire,*
Pourvu que la raison le conduise et l'inspire ».

Ne'generi che predominano la letteratura e le arti, il classico ed il romantico, bisogna, imitando il bello che si trova nell'uno e nell'altro, rigettare ciò che di freddo e di simetrico si rimprovera iu alcune opere del primo, e di stravagante e di assurdo che si rinviene nelle opere del secondo. Fa d'uopo studiare l'autore o l'artista classico, la cui immaginativa non rimane schiava di alcune teoriche, ed il romantico il cui volo viene guidato dalla ragione.

Necessario è altresì porre mente al gusto del pubblico che deve giudicare le nostre opere. Tutte le nazioni incivilite dell'Europa sono d'accordo sul merito delle belle imitazioui della natura, e rigettano unanimamente tutto ciò che se ne allontana. Però il genio, il carattere, i costumi, proprj ad oguuna di esse, danno loro un gusto particolare, il quale poi le divide di opinione sopra alcune cose. A questo dobbiamo conformarci, giacchè un pregio maggiore acquista l'arte. — Infatti se osserviamo gli uomini celebri, che hanno illustrato l'Italia, la Francia, la Germania, l'Inghilterra, la Spagna e varie altre contrade favorite dalle Muse, avremo la prova che hanno meritato l'applauso universale per bellezze che sono di tutti i tempi e di tutti i paesi; ma essi hauno poi un genere particolare di bellezze, il quale non può veramente essere gustato che da quelli della nazione stessa dell'autore. Il francese, più entusiasta di Shakespeare e di Calderon, non farà mai, trattando lo stesso soggetto di questi poeti, un dramma, in quanto alla condotta, simile alla maniera loro — un Italiano ammirerà Klopstock, ma non si modellerà al tutto sull'opera di quello — i canti di Odiuo e di Ossian saranno ben accolti sulle rive del Tago, ma non saranno imitati. — Si deve nell'elaborazione di un'opera, di qualunque genere essa sia, procurare d'incamminarsi al suo bello, ma però sempre adattarsi all'indole della nazione di cui si ambisca il plauso. Si scelgano modelli ovunque, e che se ne sappia trarre un utile profitto. L'uomo d'ingegno appartiene a tutti i paesi. Felice quello che, entusiasmato dall' *Orlando*, dal *Goffredo*, dal *Telemaco*, dalla *Luisiada*, dal *Poliuto*, dall' *Amleto*, dal *Guglielmo Tell*, dalla *Virginia*, dalla *Merope*, dal *D. Chisciotte*, dalla *Clarissa*, dal *Misantropo*, dall'*Armida*, dall'*Olimpiade*, dal *Don Giovanni*, dal *Mosè*, dall'*Apollo*, dalla *Trasfigurazione*, dagli *Orazi e Curiazi*, può, approfittaudo di questi tesori dell'umano ingegno, giungere ad illustrarsi come i loro autori!

Gli Allievi dell' I. R. Accademia
di ballo e di mimica in Milano
l'anno 1838 consacravano
ad

ANNUNZIATA BLASIS

I.

DEL MIMO E DELL' AZIONE PANTOMIMA

Sotto la denominazione di *mimi* aveano gli antichi una certa sorta di dialoghi, nei quali esponevano i loro usi, non che i morali insegnamenti. Abbenchè questi dialoghi venissero solitamente recitati dagli uomini, pure, se lo esigeva il bisogno, prendeanvi parte le donne. Le produzioni migliori di questo genere sono quelle di Sofrone, anteriore a Platone, di Xenarco e di Publio Siro, romano. Laberio, Filistione, Lentulo e Marullo, brillarono anch'essi in questa specie di commedie che molto aveano delle così dette Atellane originarie di Aversa (1).

Questi autori venivan detti *mimografi*, nome composto di due vocaboli greci: *mimos* (imitatore) e *grapho* (scrivo). Furono in seguito indicati col nome di *mimi* quegli attori che imitavan coi gesti ciò che dicevano gl'*istrioni* (commedianti) vale a dire i cantori e declamatori tanto della commedia che della tragedia (2). Cotesti attori abbandonandosi poco a poco ai bassi scherzi, alle scurrilità e sino alle più lubriche indecenze, si procacciarono la riputazione di buffoni, di cantambanchi, e ne vennero infine

---

(1) Città del regno di Napoli. Possono essere paragonati i *mimi* dei Romani a quelle picciole commediole cui ai nostri tempi si dà il nome di Farse. V. Schoell.

(2) Anticamente la declamazione era una specie di *recitativo*.

trattati gli uomini col massimo disprezzo, le donne quai meretrici (1).

Un po' più tardi, sotto il regno d'Augusto, due famigerati attori, Batillo e Pilade, tratta dalla belletta in cui giaceva, e sollevatala a un eminente grado di perfezione, aprirono all'arte mimica un nuovo stadio, le segnarono un'era novella di gloria. Fu sotto questi esperti maestri ch' ella si cinse di uno splendore, si acquistò un' importanza cui giunta non era neppure nei floridi giorni della Grecia. Ammirabile era la verità con la quale, per mezzo del gesto, sapevano essi esprimere e rendere intelligibili gli affetti (2).

---

(1) Era in quei tempi caduta Roma in tale e tanta licenza di costumi, che permetteva agli attori di rappresentare pubblicamente l'osceno episodio della *Rete di Vulcano*. Svetonio racconta che sotto l'impero di Nerone esponevansi spesso sul teatro gli amori di Pasifae, e in modo da illuderne gli spettatori più castigati.

> « *Functam Pasiphaën, dictaeo credite tauro,*
> *Vidimus, accepit fabula prisca fidem* ».
>
> Marziale.

(2) Conviene qui far osservare che tanto i *mimi* quanto i *pantomimi* avean parte nel ballo, con la differenza però che il *mimo*, mediante i suoi movimenti indecenti, i suoi gesti osceni, produceasi esclusivamente nei caratteri comuni ed ignobili; mentre il *pantomimo*, destinato a rappresentare ogni sorta di personaggi, esponevasi sotto le spoglie del cittadino, dell' uomo illustre, del gran capitano, dell'eroe e spesso ancora delle divinità. (Vedi G. I. Vossio, Istitut. poet. lib. II. cap. XXX, § 3 e 5.) I Romani davano il nome di *pantomimi* (dal greco *panthos* – tutto; e *mimeomai* – simulare) agli attori che tutto esprimevano col gesto. I Greci chiamavano i loro commedianti *hipocrites*, che si traduce per simulatore. Amalgamate poi le arti della pantomima e del ballo, le nominarono i Romani insieme unite *saltatio*. Per indicare la danza venne anco posta in uso la parola *tripudium*. Presso i Greci però così accoppiate esse venivano dette *orchestica*. Vedi Plutarco, Luciano, Meurzio, Dubos, Cahusac, Chaussard, Requeno, Zulatti; — e *Il Manuale e il Codice della Danza* fatti di pubblica ragione dall'autore dei presenti Saggi.

Luciano nel suo celebre dialogo sulla danza, sollevò quest' arte alla dignità ch' ella merita, e presentandola altrui nel suo vero punto di vista, ne dimostrò l' utilità, le attrattive, gli avvantaggi che se ne ritraggono, e sanzionò così il giudizio di coloro che già la ponevano al fianco della commedia e della tragedia.

Il mimo o il pantomimo è un attore che imita, e tutto simula col gesto senza il sussidio della parola: l'arte sua è l'

« Atto degli occhi e delle membra » (*Tasso.*)
« Art ingénieux de peindre la parole et de parler aux yeux » (*Brébeuf.*)

Conviene che un tale attore abbia sortito in dote dalla natura anima sensibile ed energica, spirito sagace e scrutatore, buon senso, immaginazione svegliata, e precipuamente il talento dell' imitazione. Fa d' uopo altresì ch'egli possegga un aspetto avvenente, e, come dice un poeta francese (il signor Neufchateau) « *Un geste pittoresque et des regards parlants.* La fisonomia del mimo dev' essere loquacemente espressiva, e visibilmente aver dee marcati tutti i tratti che la compongono. Che i muscoli pronunziati del suo volto siano suscettibili di mobilità; che bene aperto abbia l' occhio e in un vivace lo sguardo. Anco la statura dev' essere normale onde si adatti alle svariate parti che a lui vengono affidate; le forme del suo corpo siano nobili e proporzionate, i suoi movimenti e le sue pose facili, i suoi gesti naturali e spontanei. Accoppiando egli poi a questi personali i suindicati mezzi di potenza intellettuale, facile gli sarà comprendere, non che trasmettere a' suoi spettatori, tutto quanto egli sente.

Deve inoltre il mimo esser colto, erudito e grande osservatore; quindi è necessario che ei faccia uno studio regolare sulla natura non solo, ma benanco sui modelli dell' arte. Allorchè fornito egli sia del richiesto corredo di doti sì naturali che acquisite, perverrà co' suoi gesti a toccare, commovere, ad infiammar tutti i cuori, ad ammaliar gli occhi tutti, a rendere insomma incantevole il suo talento. La natura getta il germe delle arti e delle scienze negli individui; lo studio poi coltivandoli fa che sboccino questi germi preziosi; e così la natura dispone, l'arte forma e perfeziona. Nelle arti belle il primo merito sta nel

concetto, il secondo nella scelta dei mezzi onde metterlo in pratica; e dal consorzio d'ambo questi attributi viene costituito l'artista perfetto. *Dilettare ed istruire*, tale è la missione dell'attore. L'anima è il primo elemento dell'arte mimica; gli sta al fianco l'intelligenza, viene poi la verità e l'energia del gesto e dell'espressione, indi la grazia ed il disegno del corpo, infine lo studio assiduo della natura. Racine il figlio ha detto:

« Le muet parle au sourd étonné de l'entendre ».

Il mimo adunque deve parlare agli occhi degli spettatori, i quali sono là per intenderlo mediante l'organo della vista. In ciò consiste lo scopo, l'arcano di quest'arte che a giusto titolo potria chiamarsi magica. Conviene che l'attore . . .

« . . . Nous montre à quel air, dans quelles actions
» Se distinguent à l'oeil toutes les passions;
» Les mouvements du coeur peints d'une adresse extrême
» Par des gestes puisés dans la passion même,
» Bien marqués pour parler, appuyés, forts et nets,
» Imitant en vigueur les gestes des muets,
« Qui veulent réparer la voix que la nature
» Leur a voulu nier ainsi qu'à la peinture ».

Molière.

La mimica è in rapporto immediato con la pittura, quindi queste due arti basate sono sugli stessi principj.

Il primo studio al quale porrà mente l'attore mimico dev'esser quello dell'uomo fisico, ma far lo deve nel tempo stesso che ei studia l'uomo morale; imperciocchè risiede appunto nel nostro morale quella invisibile potenza motrice che tutte le molle del fisico governa. Ordinariamente lo spirito e la materia agiscono l'uno sull'altra e viceversa; quest'ultima però più spesso è la prima ad operare. Il corpo, per esempio, che riceve le impressioni degli oggetti esterni, e, mediante gli organi dei sensi, le trasmette all'anima, tal che questa le riceve e le sente bensì, ma il corpo fu il primo ad operare, l'anima fu la seconda: è questa, dirò così, fra loro una percussione e ripercussione reciproca.

L'arte del mimo, come quella d'ogni attore drammatico, è l'arte di esprimere con verità, per quanto almeno è possibile, le idee tutte, i sentimenti, le passioni e i caratteri; nè otterrà mai questo intento colui che non sortì

dalla natura un' anima atta a ricevere gli impulsi tutti di coteste svariate affezioni; e qui giova ripetere che l'anima è la precipua delle doti di un attore, e se pur troppo è la più rara, essa è però la più ricca. Quindi se questa gli manca, ogni altra qualità dell' attore nol farà giungere che a mediocri ed effimeri successi. Per far che l' attore dipinga, per così dire, vivamente all' occhio ed all' immaginazione altrui, è indispensabile prima che in sè stesso egli senta e venga esagitato dai movimenti tutti delle passioni che imprende a rappresentare. L' attore sublime è colui che ci commove esponendoci le sciagure dell' uomo, che ci interessa ai grandi avvenimenti, che ci fa prediligere la virtù ed abborrire il vizio, che scolpisce nell' anima nostra a lettere di fuoco tutte le passioni, i caratteri, le impressioni tutte delle umane vicissitudini,

« Lisez au coeur de l'homme: amour, fureur, délire,
» Dans vos jeux animés il faut tout reproduire,
» De chaque sentiment épiez les secrets:
» Démêlez les ressors, combinez les effets ». *Dorat.*

Il mimo che sa e puole all' occorrenza eccitare le passioni, signoreggia a sua voglia lo spettatore. Il mimo viceversa cui fu negata l' animatrice scintilla, è un automa che agisce mediante il magistero meccanico col quale è costrutto; imperciocchè il possesso di quella scintilla è appunto la qualità essenziale richiesta onde il mimo trasfonda in chi l' osserva il suo fuoco. Non basta ch'egli senta, conviene ch' ei faccia sentire.

Quanto più rapide si succederanno le idee, tanto più facilmente si espanderà quella vampa, e darà vita sino alla minima espressione dell' attore. Egli anderà mano mano animandosi, elevandosi, darà corpo e colore, dirò così, alle sue immagini, unirà la chiarezza al sentimento, gli darà spicco maggiore, gli presenterà più lungo stadio a percorrere, e quindi, spingendolo dall'una meta all'altra, farà che passi da ciò che ha detto a ciò che restagli a dire.

Cotesta effervescenza però ha due fatali nemici: l'affettazione e la prolissità. L' una con gesti trascendenti e con movenze malintese abbaglia sì per un momento, ma lascia tosto nel bujo; l' altra troppo a lungo tenendo in sospeso nella periferia medesima la pubblica attenzione, finisce per istancarla, agghiadarla. Deve dunque l' esperto attore evi-

tare l' affettato e il prolisso: spinto a quello dall'ambizione di distinguersi, esagererà le sue pose, profonderà i suoi gesti; inclinato a questo dalla mania di troppo accarezzare un' idea, un sentimento, e cercando in conseguenza di variarne l' espressione col cangiare dei gesti, cadrà in un affastellamento di cose disparate e non consentanee al soggetto. Il pleonasma è di questo genere. Tutto ciò insomma che non è atto ad accrescer grazia, chiarezza ed energia alla pantomima dev' esser severamente bandito.

Di tutte le disposizioni ad uno studio qualunque che in favore ci accorda la natura, incontestabilmente la più proficua è quella del gusto. Il gusto è un infallibile garante del buon successo: con esso l' attore si perfeziona, privo di esso diviene indifferente e si scoraggia talvolta. Il gusto segna il limite di ogni cosa, accenna quello che è conveniente, adatto, decente, quello che è preferibile insomma, quello ch' è più fatto per piacere. Il gusto comunica quel colpo d' occhio che rapido, sicuro toglie dalla natura i tratti più amabili, più veri, più distinti, più belli; che convenientemente caratterizzano l' oggetto della rappresentazione, e che suggeriscono all' attore quella tale naturalezza di azione con cui trasmette nell' anima degli spettatori tutte le emozioni che ei sente.

Cercherà l' attore di studiare con filosofica analisi le idee, le affezioni, le passioni, i temperamenti, le varie età, i caratteri, la morale, il fisico dell' uomo, le sue diverse razze, l' influenza dei climi, lo spirito, i costumi, gli usi, gli abbigliamenti, le abitudini dei differenti popoli, le società, le condizioni, le dignità, le professioni, le arti e l' educazione. Deve infine osservar l' uomo in tutte le caste, in tutte le fasi della sua vita; deve, dirò così, tenergli dietro dalla capanna alla reggia. Deve esaminare gli effetti delle sue passioni, le metamorfosi che esse operano nel suo carattere, l' impressione che fanno sulla sua fisonomia, gli esterni movimenti che in lui producono.

Assuefatta che egli abbia l' anima a sentire, ben presto riescirà a metter d'accordo con essa tutti i suoi modi di gestire. Penetrato allora dell' entusiasmo del soggetto che ei deve rappresentare, la sua immaginazione, infiammandosi, ne dipingerà le alterne situazioni con un pennello di fuoco. Ch' ei si disegni, che le disegni quali esse sono, e diverrà immancabilmente imitatore della bella natura.

Deve l'attore dimenticarsi l'aria atentata, il contegno rigido e grave, il gesto compassato, l'impassibilità della fisonomia, quella normale espressione insomma che frequentando le società distinte, esigono da noi l'educazione, gli usi e la numerosa schiera d'interessi e rispetti che reciprocamente ci legano. Trascurando questo studio preliminare, il mimo sarà un attore freddo, monotono, insignificante, e quindi niun effetto ei produrrà sullo spirito de' suoi spettatori, a meno che ei non rappresenti un personaggio qualificato dell'epoca, ed in faccia ad un Pubblico che in grado sia di rilevarne l'originale. La pantomima esige in generale un'azione simultaneamente fisica e morale, cioè agitazione e fervore nelle passioni, spontaneità, sviluppo ed energia nei gesti. Nè l'attore modererà la sua foga se non se quando dovrà delinear l'indole d'un uomo freddo, flemmatico, o il carattere, per esempio, d'un quachero, d'un magistrato, o la dissimulazione di un'ipocrita, d'un perfido, d'un traditore o d'altro personaggio cui interessi reprimere, nascondere la passione che l'agita.

Il mimo, l'attore, deve sapere ben presentarsi in iscena incedere con passo fermo ma naturale, atteggiarsi con precisione e sicurezza, e indicare con tutta la persona ch'egli è padrone di sè stesso, e quindi dello sviluppo di tutti i suoi mezzi, bandire da' suoi movimenti l'esagerato, il contorto, e con eguale accorgimento tanto il manierato che il lezioso, quanto il concitato che il severo; astenersi dal soverchio calpestar l'impalcato, a meno che ei non finga passioni eminentemente violenti, come sarebbero la collera, la disperazione, il delirio e la rabbia. In caso diverso egli accuserebbe in sè stesso mancanza di buon senso e ruvidezza di spirito. Assumere ei deve un contegno nobile sì, ma che non pecchi di dignità ostentata; che egli sia all'uopo faceto ma non scurrile, allegro ma non triviale. Conviene che ei ponga i suoi gesti in relazione con la capacità del teatro: negletta questa necessaria proporzione, ei correrebbe rischio di comparire esagerato in un locale circoscritto; freddo, insignificante, inintelligibile in un altro più vasto. Imiterà egli dunque il pittore che calcola prima l'ampiezza della tela sulla quale esporre ei deve le figure richieste dal suo soggetto, onde distribuirvele poi convenientemente, far che vi sieno esse ben disposte, che ciascuna agisca liberamente, e che tutte insieme concorra-

no a formare il nesso della composizione. Arte non avvi senza proporzione e armonia; quindi non sarà mai soverchio lo studio che si porrà nella scelta dei gesti e delle positure, che indicano, che meglio dipingono, che coloriscono con tinte più decise, che con maggiore rapidità traducono le commozioni dell' anima. Riflettasi che spesse volte il gesto è più potente della parola (1). Il bello ideale, questo perfezionamento dell'arte, vi darà l'ultimo tocco.

Appagar l' occhio degli spettatori con una successione di gesti felicemente sviluppati e con pose eleganti; commoverne l'anima, imitando esattamente tutte le esagitazioni esterne eccitate dalle passioni, senza il soccorso delle parole e senza altra guida che una vaga ideale reminiscenza, o dietro il proprio concetto creare, dirò così, la parte che imprendesi a rappresentare; ecco il segreto dell'arte.

Volete voi una prova evidente dell' effetto che produce questo talento nell'anima? eccola: Facendo attenzione, per esempio, ad un provetto attore drammatico, che v'imponga, che v'illuda, per poco che abbiate una costituzione nervosa, un' anima suscettibile di sentimenti, ben difficilmente all' energia, all' alternata espressione della sua fisonomia potrete astenervi dal contraffarlo, anco senza avvedervene, dall' essere in qualche modo voi pure affetto dalle passioni che ei finge. Questo incontrastabile effetto della sensibilità, della naturale imitazione, delle impressioni, del vero talento drammatico infine, io lo provai le mille volte in me stesso, e ben soventi negli altri ebbi occasione d' osservarlo.

« Siccome l' uomo tutto ciò che fa di bello nelle sue opere lo deve all' imitazione, e siccome i veri modelli del gusto li presenta a lui la natura, quanto più egli si discosterà dalla sua maestra, tanto più strane saranno

---

(1) Words (when the poet would your soul engage)
Are the mere garnish of an idle stage.
When passion rages, eloquence is mean;
Gestures and looks best speak the moving scene.

Le parole, allorchè il poeta vuole signoreggiare l'anima nostra, riescono esuberanti, nojose. Quando la passione erompe, l' eloquenza ammutolisce. Il gesto e l' occhio la dipingono meglio. *Young. Prologo del Busiride.*

le sue produzioni. Allora egli si darà a copiare quegli oggetti che più gli garberanno, e il bello fantastico, sottoposto al capriccio ed all' autorità, altro non sarà che una cosa gradita a coloro pei quali lavoriamo ».

Gian Giacomo.

L' uomo nasce imitatore. Egli come una apera tutti riflette gli oggetti che presentati gli vengono, e colui che ebbe più larga dote di aensibilità, con più esattezza, con più vivacità li riproduce. La suscettibilità e l' intelligenza sono le principali qualità che deve possedere un attore; qualità che non solo lo atteggeranno all' imitazione della natura ma, ponendolo in grado eziandio di scegliere ciò che v' ha in essa di più perfetto, faran che ei la renda più bella.

L' azione dell' artista dev' essere soggetta alle medesime regole della composizione drammatica, basare ei la deve sui principj medesimi, e così associarvela con naturalezza e con gusto. L' attore, al par dell'autore, convien conosca perfettamente l' indole della parte che gli viene affidata, che ai penetri perfettamente del carattere ch' ei deve rappresentare, che studii bene le passioni, rilevi e dipinga le fasi tutte delle idee e degli affetti che agitano l' anima e il cuore del suo personaggio; imitare inaomma la natura, e, senza allontanarsi dai precetti del bello, fedelmente dipingerne le gradazioni, è ciò che costituisce il vero talento d' un attore.

Se la natura talvolta si mostra verso alcuni avara de' suoi doni più preziosi, molti son quelli però cui generosa li prodiga. Ma quand' anche un mimo o un attore abbia già in sè gran parte di cotesti favori non è egli per altro menomamente dispensato dal dovere di ricorrere all' arte. Anzi più la natura lo ha fatto ricco di doti, più raffinarle egli deve: imperciocchè per salir alto fa d'uopo di studio accurato, indefesso. « Conviene ch'ei si guardi dal confondere l' arte col ciarlatanismo, il vero trasporto col fittizio e la fidanza con l' ardire. Un attore può signoreggiare la moltitudine, puole anco per lungo tempo procacciarsi dei *bravo* e non averseli punto meritati ».

« Non vi ha bellezza senza ajuto, nè perfezione che non dia nei barbarismi se l' *arte* non vi mette le mani. L'*arte* corregge il cattivo e perfeziona il buono. Per ordinario la

saggia natura risparmia il meglio affinchè ricorriamo all'*arte*, senza la quale il miglior naturale è rozzo: e per grandi che sieno i talenti di un uomo se non si coltivano manca lor la metà. L'uomo senza l'arte niente sa come fa di mestiere, ed è sempre imperfetto e manchevole in tutte le sue operazioni » – *un autore spagnuolo*. Il suo traduttore soggiunge: « È tale e tanto grande la forza dell'*arte* che ella dà ciò che la natura ha dinegato affatto ». — Diogene dir soleva che la coltura dei talenti dell'uomo cagiona in esso ciò che negli artefiei opera l'esercizio, che vale a dire la facilità la quale rende l'uomo perfetto. — L'autore spagnuolo dice relativamente al genio ed allo studio: — Niuno potrà mai essere eminente senza amendue le mentovate qualità; qualora queste due parti si uniscono fanno un grand'uomo. Un mediocre ingegno applicato fa assai più di un ingegno sublime disapplicato. L'onore acquistasi pel solo mezzo della fatica; ciò che costa poco val niente. Abbisognano dunque e l'arte e il genio, indi l'applicazione vi dà l'ultima mano. — Aristotile dice che per riuscire perfetto in qualsiasi professione l'uomo abbisogna di tre cose: natura, studio ed esercizio.

E non v'è appello alla sentenza dello stagirita. Queste sue poche parole devono scolpirsi indelebili nello spirito dell'artista. Cessar non denno i suoi studii che col cessare della sua vita. Convien che in tutto la natura serva di scorta all'*arte*, e che in tutto imprenda l'arte ad imitare a perfezionar la natura.

« Campanella, riferisce Burke, aveva non solo fatte delle curiosissime osservazioni sulle espressioni dei lineamenti del volto, ma possedeva altresì in grado eminente l'arte d'imitarne le più singolari. Allorchè voleva egli conoscere il carattere di coloro coi quali praticava, incominciava dal contraffarne la fisonomia, i gesti e tutti i singoli movimenti, poi analizzando attentamente la disposizione di spirito che a questa imitazione lo avea condotto, poneasi in grado di simulare a meraviglia tutti gli affetti, i pensieri tutti di questo o di quello, quasi ne possedesse il volto e la persona. — Ciò che posso asserire, prosegue a dire l'autore, si è che io stesso occupandomi a scimmiottare, dirò così, tanto la fisonomia che i gesti, per esempio, del collerico o del mite, dell'ardito o del timido, non solo alla mia insaputa, mi sono internamente sentito come propendere a

quella passione della quale io m' ingegnava a copiare i sintomi esterni, ma mi sono inoltre convinto che ciò deve immancabilmente occorrere quand' anco vogliansi astrarre dalla passione nascosta gli ostensibili gesti che la caratterizzano. Campanella era talmente atto a distorre la sua attenzione dalle fisiche penose sensazioni, che avrebbe fors' anco potuto sopportare la tortura senza gran fatto risentirne i tormenti. D' altronde se per ragioni particolari non è il nostro corpo disposto ad imitare un tal gesto, a ricevere un tale impulso, risultato ordinario di una tale passione, ciò pone in evidenza che noi non ne siamo onninamente suscettibili malgrado che venga in noi da potente cagione eccitata. Appunto per questo l' oppio o altro liquore vigoroso sospende per un tratto di tempo, a dispetto degli ostacoli che incontra, gli effetti della malinconia, della paura e della collera, e ciò avviene unicamente perchè il corpo è messo allora in una indisposizione contraria a quella che tali passioni produrrebbero in lui ».

Gli affetti che dipinger si debbono non si hanno a sentire: conviene averli già sentiti; imperciocchè nell' atto della loro effervescenza non essendo interamente padroni di sè stessi, e trascinati quindi oltre il dovere perderebbesi la facoltà di tenersi nei dati necessarj onde acconciamente delinear questi affetti coi modi richiesti dal bello. Esprimendo, per esempio, la palpitazione del dolore, la commozione del pianto, questi slanci della passione opprimerebbero soverchiamente, ne più potriansi distribuire a suo grado onde ottener che sortissero un effetto maggiore. Esternando la collera, l' ira, allorchè realmenre se ne senta la foga, tanto nei gesti, quanto negli atteggiamenti, vi sarà disordine, confusione, scompiglio.... E così di tutte le altre passioni.

Convien dunque, come accennammo, avere tutti sentiti gli affetti, ma profittare unicamente della loro riminiscenza per poter quindi disporne a suo talento. D' altronde non v' ha chi giudicar non possa da per sè stesso delle grandi passioni, non v' ha anima nel fondo della quale esse non si nascondano, e basterà per evocarle che l'attore ne tracci le esteriori sembianze.

Il fondamentale principio dei grandi attori e dei grandi oratori (altra specie di commedianti e di mimi) sta nel sapere, anco in mezzo al disordine, ai trasporti, all' entu-

siasmo, al delirio, signoreggiar sempre sè stessi e il loro gesto come l'anima loro. Conviene che l'attore, al par del poeta, del pittore, del musico e dell'oratore, sia di gemina essenza fornito: la sensibile che esprime, l'intellettual che dirige.

« Demostene per acquistare il tuono dell'eloquenza andava a studiare in mezzo al popolo il linguaggio energico delle passioni, la vera e viva espressione dei moti dell'animo. Ella è indispensabil cosa d'immischiarsi tra gli uomini, di studiarli, di seguirli, d'imitarne il suono della voce, le maniere e le inflessioni, se vuolsi quindi favellare con essi e persuaderli ». (*Guys*). E così han sempre fatto i grandi attori e i famosi pittori. Senza questo studio come sarebbe pervenuto Garrick a sì vivamente dipingere tutto ciò che risguarda il fisico e il morale? Pinelli, pittore ed incisore romano, sarebbe egli stato il disegnatore il più vero, il più naturale, il più energico dei nostri tempi? Questi uomini di genio e dotati a un tempo di uno spirito analitico il più giusto, furono nelle arti loro tanto veri quanto lo erano i modelli che presero ad imitare. Ora siccome in varie forme si può trasmettere un sentimento, un'idea, ed egualmente possiamo da diverse intenzioni essere sospinti ad un' azione qualunque, sarà quindi necessario che il mimo ponga in uso tutta la sua accortezza onde rilevare appuntino il senso dell' idea, della passione che si accinge ad esprimere. Non è da dirsi quale e quanta attenzione esiga il penetrarne l'indole vera, non che il renderla convenientemente ostensibile.

Cercherà l'attore che la sua espressione sia chiara, precisa e facile. La chiarezza è il veicolo alla comunicativa; la precisione è l'arte di non esternare nè più nè meno di quanto uno si è proposto; la facilità consiste nel sapersi esprimere naturalmente senza darsi l'aria di mendicarne i mezzi. Indispensabili quindi sono al mimo questi tre numeri onde l'azione sua sia vera, intelligibile.

Il sommo dell' arte sta nell' esporre sulla scena identicamente i personaggi, poichè il sommo dell' interesse sta nel non iscorgervi che quelli; quindi l'illusione non sarà mai perfetta se il mimo, dimenticandosi affatto di essere l'artista, non si spoglierà in pari tempo del suo carattere individuale per vestir quello del personaggio che assume. Nell' impossibilità di vedersi innanzi l' uomo tradizionale,

pago sarà lo spettatore se potrà riconoscerlo nell'attor che gliel finge. Perito è dunque in quest'arte colui che fa e dice ciò che direbbe e farebbe l'originale che ei copia; che imitando il carattere di un altro, nulla vi frammette del proprio, che va sulle tracce della verità senza mai sorpassarla, imperciocchè la verità stessa è soggetta alle regole dell'arte; e siccome ella è talvolta in natura spiacevole e ributtante, fa d'uopo ben guardarsi dal presentarla in teatro priva affatto del velo che sagacemente le presta il bello ideale, precipuo scopo dell'imitazione.

Fra i diversi tratti che compongono, dirò così, la fisonomia di un carattere, avvi una scelta importantissima a farsi, e quindi sano consiglio sarà del mimo, nel rappresentare un personaggio, attenersi all'esempio dei grandi maestri dell'arte scenica, i quali, subordinando nei loro quadri le tinte secondarie al color dominante, tutto intero ci mostrano l'uomo nella sua identica rassomiglianza. Dovrà dunque il mimo esporre a' suoi spettatori la passione fondamentalmente caratteristica del suo personaggio, dovrà con essa scuoterli, corrispondere completamente all'idea principale ch'eglino se ne han fatta. Talma diceva: « Nello studiare una parte, dopo aver fatte le necessarie osservazioni sul complessivo carattere del personaggio, passandone in rivista poi partitamente gli elementi de' quali è composto, riflettere sempre si deve che in ciascheduna scena v'ha uno scopo; in ogni brano, in ogni discorso vi è un oggetto principale: quindi è necessario averli sempre di mira, rilevarne e far valere soltanto tutto ciò che con essi è in immediato rapporto; il resto porlo da canto, imperciocchè: « Chi tutto vuol, tutto perde ».

Vi ha una regola generale applicabile a tutte le arti: fare cioè che spicchi l'ornato mediante il contrapposto del semplice. Un attore che vuole in tutto commovere è come un architetto il quale interamente ricoprisse d'ornamenti i muri tutti di una sala. essi distruggerebbonsi a vicenda. Un bassorilievo meglio risalta sur una liscia parete.

Se il mimo verrà posto nella circostanza di dare le dovute forme ad una parte, allorchè questa sia di un personaggio storico, non dovrà egli stare soltanto ai gesti che gli verranno dal compositore prescritti a regolarne l'azione, ma sarà anche opportuno che ci si rivolga agli storici più accurati che di quel personaggio discorrono, e

che si metta quindi in grado di conoscerne ed imitarne idoneamente il carattere; non trascurerà di consultare in essi anco la vita privata del suo eroe, onde delinearlo tal quale egli fu, e così dargli un tipo. Nel rappresentare un gran personaggio è cosa importantissima conoscerne tanto la grandezza, quanto la familiarità se si rifletta che anco il grand' uomo fra suoi domestici lari, in seno alla sua famiglia, depone i modi artificiosamente ostentati che ei tiene in faccia alla società. Plutarco e Shakspeare, dice un autore francese: *Ont su peindre les rois et les grands hommes en pantoufles et robe-de-Chambre.*

Il mimo dev' essere in pieno possesso della sua parte, non che avere perfettamente a memoria la musica sulle tracce della quale gli è forza condurla, poichè, prescrivendone questa esattamente l' azione e comunicandole le varie tinte del semplice, del nobile, del commovente, viene come ad immedesimarsi con essa e sino ad accennarne la località.

Dovrà egli conservare il carattere del personaggio che rappresenta, e sostenerlo egualmente e sempre sino nelle sue più leggieri modificazioni. È bello, e specialmente in iscena, il vedere che l' uomo non si disdice, anco nel punto della sua morte, sia coi tratti del volto, sia col contegno della persona, da quel che egli è stato vivendo.

Osservate il superbo, il terribile Argante nell' atto d' esalare l' ultimo respiro, come minaccioso sta vôlto al suo proprio uccisore, e quale mostra disprezzo in quel solenne momento dell'umana fralezza!

« Minacciava morendo e non languia »

« E vuol morendo anco parer non vinto ». *Tasso.*

Sallustio dice, parlando di Catilina, che rinvenuto il suo cadavere tra quelli degli altri Romani spenti, gli si leggeva tuttora sul volto il piglio altero che egli tenne vivendo.

Bajardo ferito a morte in un combattimento da lui sostenuto alla testa della retroguardia francese sulle terre italiane, giace moriente con le spalle appoggiate al tronco di un albero e con lo sguardo ancor fisso sull'inimico. Ei fa la morte del bravo, del guerriero, del cavalier senza macchia.

Non parlerò della morte di Cesare; essa è abbastanza notoria. Osservate la casta Tisbe che spira:

« Elle tombe, et, tombant, range ses vêtements,
« Dernier trait de pudeur, même aux derniers moments ».

La Fontaine.

Tiberio conserva il suo simulato carattere sino all'estinguersi de' suoi giorni. Epaminonda muore da eroe; Tommaso Moro da probo. Il grand' uomo, il personaggio illustre, caduto nelle disgrazie, oppresso dai patimenti, non abbandona mai la dignità, la natural fermezza del suo carattere.

« . . . Guarda quel grande che viene,
« E per dolor non par lagrime spanda:
« Quanto aspetto reale anco ritiene ».

Dante parlando di Giasone.

Madama Roland si mostrò morendo un' eroina dell' antica Roma. Filostrato descrivendo la fine di Ajace, dice che l' attitudine fiera ed arrogante che, morto, teneva tuttora questo famoso battagliere, sembrava volesse ancora sfidare Ettore e tutti i Dardani.

E necessario che il mimo studii ed imiti diligentemente, in ogni personaggio che prende a modello, il tipo nazionale, l' aspetto, la fisonomia, il personale, la statura, il contegno, il passo, il gesto, le maniere, le abitudini, l' umore, il carattere, lo spirito, la passione dominante, il rango, la professione, la foggia del vestire, ec. ec., e quanto più egli vi porrà cura, tanto più in grado sarà di rappresentarlo con verità e precisione.

Utile anco gli tornerà il ben distingnere i generi. Non vi ha nulla di più urtante, per esempio, che il vedere un attore di statura maestosa e adatta al genere *serio* prendere parte in un' azione comica o villereccia; come viceversa non si dà cosa più assurda dell' attore piccino e membruto che abbia la pretensione d'imbacuccarsi in una lorica o in un paludamento per iscimmiottare l'eroe. Presso gli stessi antichi troviamo varj esempj di questa severità dettata loro dal buon gusto e dal dilicato sentire; e qui uno ne citeremo in appoggio della nostra osservazione. Rappresentando il personaggio di Ettore sul teatro d'Antiochia un mimo di statura in epitome, surse dal mezzo dell' affollato uditorio una voce stentorea: *Astyanatem videmus, ubi Hector est?*

Sarebbe anco cagione di risa la comparsa di un mimo sotto le spoglie di questo o quell' uomo illustre dell' antichità, imitandone il contegno con le maniere ruvidamente ingenue di un alpigiano: quindi l' attore destinato a rappresentarlo consulterà prima non solo il proprio personale, ma eziandio le esterne abitudini individuali che natura a lui diede.

Tutti gli artisti dell' antichità, i pittori famosi, i poeti insigni, i citaredi celeberrimi, mai si permisero di adulterare il carattere e l' espressione dei personaggi che presero a subbietto, mostrandosi scrupolosamente ligi alla distinzione dei generi. Convien dunque coll' imitarli dar prova del proprio buon gusto, e al par di loro costituirsi artisti. Quegli cui compartì natura aspetto nobile e modi dignitosi, calzi pure il coturno, tratti lo scettro e la spada; quei che privo sen riconosce, si allacci il calzaretto, non isdegni il vincastro.

Chi non ha la memoria obbediente raro avràun talento distinto; poichè a stento progredirà nelle arti, nell' istruzione, negli studii. Le Muse erano figlie di Memnosine, divinità rappresentante la Memoria, e fu questa una delle più filosofiche finzioni della greca mitologia: Plutarco chiama questa intellettual facoltà « l'udito dei sordi, la veduta dei ciechi », e Quintiliano la nomina « il tesoro dell' eloquenza ». Senza la memoria niun parto dello spirito è duraturo, niuna produzione del sapere è completa.

L' indolenza, la pigrizia, l' ozio, l' intemperanza, il dormire soverchio, sono estremamente dannosi alla memoria. Orazio ha detto: « l'intemperanza intorpidisce i sensi »; essa li rende ottusi, gli stanca e affievolisce; l' ozio è detto da san Girolamo « la ruggine dello spirito ». Il sonno toglie alle fibbre del cervello quella elasticità che suscettive le rende alle diverse impressioni che lor si vogliono dare. La pigrizia e la noncuranza ci tengono lontani da tutto ciò che richiede un po' di solerzia e di studio, e quindi lasciando inoperosa la memoria perdiamo l'occasione di perfezionarla esercitandola: e sì che le facoltà della mente non si sviluppano che a forza d' esercizio.

Può avvenire che un attore sia meno o più dotato di memoria; ma rade volte accade che egli progredisca nella teatrale carriera se ha la fatale disgrazia di non potersi ben bene cacciare in capo la parte che gli venne affidata.

L'attore in iscena, mal sussidiato dalla memoria, sacrificherà la sua parte distruggendone ogni illusione: occupato lo spirito nella ricerca delle idee smarrite, rimarrà il corpo senza guida, e quindi si mostrerà allo spettatore paralizzato, interdetto. Importantissimo dunque, anzi indispensabile sarà per lui l'esercitare indefessamente la sua recalcitrante memoria. — Mnemosine presiede alle sceniche rappresentanze.

Alcuni difettuzzi che spesse volte rinvengonsi nel mimo, come in altro attore drammatico, provengono ordinariamente non solo da una naturale labilità di ritentiva, ma eziandio dal non aver egli sufficentemente scrutata l'indole della sua parte. Persuaso di perfettamente conoscerla, perchè esercitata l'ha individualmente fra le mura domestiche e complessivamente nelle prove in teatro, avvien talvolta che la sera della rappresentazione, posto al cospetto del Pubblico, intimidito vegga dileguarsi l'intempestiva sua illusoria fidanza. La più lieve distrazione sospingelo in un'altra di maggior peso; quindi affastellando incoerentemente i suoi gesti onde rimettersi in via, si confonde, perde la testa, più non fa ciò che dovrebbe, ed intanto la esasperazione e la disapprovazione degli intelligenti stringelo sempre più nell'inviluppo in cui fatalmente incappò. L'artista, sgomentato che ei sia, cade in uno sbigottimento che inceppa interamente lo sviluppo delle sue più felici disposizioni. V'ha ben chi supplisce con arditezza e buon senso alla povertà di memoria; ma oltre che questa risorsa non è da tutti, spesso costoro sono la vittima dei mezzi istessi che pongono in uso onde nascondere la loro negligenza.

Non sapremmo quindi bastantemente raccomandare all'attore il tenersi lungi da siffatti inconvenienti con l'applicarsi diligentemente allo studio della sua parte, coll'impiegarvi sì l'attenzione che il tempo necessario. Ciò fatto ei dovrà ripeterla con tutte le intelligenze in essa indicate, con tutta l'energia degli affetti che dovrà esprimere, nel modo stesso insomma col quale dovrà in teatro rappresentarla; altrimenti non essendosi esso famigliarizzato, a mo' di dire, con le correspettive modificazioni di quella, nell'atto di esporla sulle scene, rischierebbe forse di non riprodurne neppur una che fosse giusta, naturale e conforme al carattere del suo personaggio. Certo è che la si-

curezza della memoria dà all' artista tale una facilità, tale una verità di azione che, senza punto pensar più alla sua parte, par ch' egli si esprima commosso da' suoi proprj sentimenti, piuttosto che da quei dell' autore di cui soltanto è l' interprete.

Niun può negare che il dono di una memoria salda sia uno dei principali attributi di un artista drammatico, uno dei più stabili fondamenti della sua riputazione avvenire; e tanto meno scusabile ei sarà se privo mostrerassi di questo importantissimo attributo, in quanto che, quand'anche non lo avesse dalla natura sortito, può, sempre che voglia, ottenerlo mediante un lungo ed ostinato esercizio, *Memorem oportet esse disciplinarum studiosum.*

Come più sopra abbiamo detto, deve il mimo, l' attore, essere severamente ligio alle caratteristiche fogge di vestire. Sono gli abiti i primi che si presentano all' occhio dello spettatore, e i primi in pari tempo a renderlo inteso dell' azione e del personaggio che si rappresenta; quindi in teatro l' arte di convenientemente vestire esige tutta la diligenza e l' attenzione dell' artista, contribuendo essa potentemente all' illusione scenica.

« Par un mensonge heureux voulez-vous nous ravir;
« Au sévère costume il faut vous asservir.
« Sans lui, d'illusion la scène dépourvue,
« Nous laisse des regrets et blesse notre vue ».
. . . .
« N'affectez pas non plus une vaine parure,
« Obéissez au rôle, et suivez la nature ». *Dorat.*

Aggiungasi all' esposto che non solo la proprietà delle fogge, ma dovrà anco l' attore studiare il modo di portare le vesti sceniche con garbo e disinvoltura, onde in quelle ei non sembri avviluppato e pereluso.

La musica dovrà essere sempre consentanea e all' azione e all'espressione del mimo se si vorrà produrre una piacevole sensazione nel cuore altrui. Questo prestigio che nasce dalla perfetta armonia esistente fra le mosse del mimo e l' andamento della musica, ha il magico potere d' incatenare all' attenzione sino coloro cui negò natura orecchio sensibile ai musicali diletti. L' espression musicale deve dare incremento all' espressione mimica; quindi crederei indispensabile che fosse il mimo anco della musica istrut-

to, potendo così, meglio di chi l'ignora, col sussidio di questa perfezionar l'arte sua.

L'iniziato alla mimica, e ciò si riferisce ad un attore qualunque, dovrà esercitarsi anco alla danza, poichè questa gli farà non solo acquistar della grazia, ma in pari tempo lo formerà a ben presentarsi sulla scena, ad incedere con portamento grazioso, disinvolto e sicuro, a regolare i movimenti della persona e a ben disegnarne le pose. Oltracciò questo esercizio accrescerà in lui la forza, la flessibilità, la destrezza, l'agilità e la sicurezza.

Si gioverà egli puranco della scherma, dell'equitazione, di una tal quale nozione insomma di tutti gli esercizj ginnastici. Facendo anche astrazione alle occasioni che spesso a lui si presenteranno sulla scena di maneggiare un'arma od un cavallo, questo esercizio ajuterà lo sviluppo delle sue membra, e quindi il suo corpo ne riceverà vigoria, sarà completamente perfetto.

Sarà parimenti a lui proficuo lo studio del disegno. Egli vi apprenderà la grazia e l'eleganza degli atteggiamenti, non che il modo di dare a' suoi gesti quel fare pittoresco che tanto alletta lo sguardo. Il disegno inoltre gli sarà guida a ben comporre l'insieme, e a convenientemente distribuir gli accessorj de' suoi caratteristici abbigliamenti.

La lettura dei buoni storici, drammatici e romanzieri; la contemplazione dei capolavori della pittura e della statuaria; di più, lo studio dell' uomo, della società, del mondo, essere debbono l'assidua occupazion dell'attore.

Il principio al quale dee l'artista più saldamente attenersi è quello di dare da per sè stesso un tipo al proprio talento, ne avvenga poi ciò che ne puote avvenire. La gloria che a lui ne risulterà da principio sarà certo meno abbagliante, ma sarà tutta sua, e niuno oserà por la mano su quanto ei ne ritrae, su quanto gli resta a ritrarne: depositario ne sarà l'avvenire. Di tutte le ricchezze che dall'onore ci vengono (se pure v'ha grado in ciò che veramente è onorevole) quella che nobilmente ci procacciam da noi stessi, è assai maggiore di quella che a noi vien data da un dritto ereditario.

L'attrice mimica poi dovrà fare uno studio particolare sulla mobilità della sua fisonomia se giunger vuole a darle una espressione distinta e ben marcata; imperciocchè avendo questa naturalmente nelle donne tratti meno pro-

nunciati, meno sporgenti e, dirò così, meno maschi, dovrà l'attrice, onde renderli ostensibili, forzarne i movimenti. Anco la forma graziosa e rotondetta, le linee morbide di ogni singola parte del suo volto, la rendono meno suscettibile d'una forte espressione. D'altronde, essendo il fondo del femmineo carattere formato da passioni tenere e delicate, dovrà l'attrice ricorrere all'arte se vuole con maggiore energia animar la sua parte. Non dee tacersi però che cospicua dote sarà per un' attrice l'aver sortito dalla natura una fisonomia vigorosamente marcata e in pari tempo impressa di una tinta sentimentale che la distingua dal comun del suo sesso. Ricca di questo appannaggio ella coraggiosamente potrà calzare il coturno, trasformarsi in regina, finger gli affetti d'Ermione, di Medea, di Rodoguna, di Fedra e di tante altre eroine della tragica scena. Se poi avrà la fortuna d'accoppiare a questa testa greca un personale condegnamente maestoso, ella comanderà all'illusione.

Osserva la Harpe che l'attrice dee conservare, in tutte le situazioni sceniche, il carattere del suo sesso e del suo grado, che, rappresentando un personaggio nobile o eroico, mal le si addice abbandonarsi al pianto del fanciullo, allo scorruccio della fantesca; che il dolore, la collera, la tenerezza e l'orgoglio, non debbono dal suo sesso esprimersi come dal nostro, sotto pena di attenuare quell' aura che la donna ha sull'uomo.

II.

DEL BELLO IDEALE E DE' VARJ SUOI TIPI

Il Giove Olimpico di Fidia può riputarsi come il tipo del bello ideale in tutta la sua magnificenza. Prendendo a modello i tre generi co'quali distinguesi la bellezza ideale, cioè, il fisico, il morale, l'artistico, pervenne il sublime statuario a mirabilmente fonderli insieme e a maestrevolmente formarne il nesso di quel suo capolavoro. Il genio di Fidia inspirossi prima nei divini canti d'Omero, poi, misurata ch'egli ebbe l'ampiezza degli attributi, dell'essenza e del potere dei numi, diè mano all'immortal suo scalpello, e lasciò in retaggio alle arti il tipo per eccellenza della bellezza ideale: egli scolpì il Giove Olimpico (1).

FISONOMIA.

Impressa del carattere più sublime era la testa e specialmente il volto del maggiore dei numi. Onde indicarne l'*inalterabile impassibilità*, l'artista inspirato pose su quei lineamenti *una totale mancanza d'espressione.* Egli pensò che a un Ente di natura divina, scevro d'ogni umana passione, mal converrebbe l'esagitazion degli affetti; quindi tutto in quel volto era nobile, maestoso, imponente, e in pari tempo, promiscuamente leggendosi in esso la serenità, la dolcezza, la bontà e la clemenza, il sommo artista avea

(1) Nei versi di Esiodo sul nascimento di Ciprigna sembra che s'inspirasse il famoso Apelle allorchè immaginò la sua Venere *Anadyomene.*

perfettamente posta in evidenza l'idea compresa nell'epiteto di *mansueto* che deferivan gli antichi al sovrano dell'Olimpo. Per rendere ostensibile il suo concetto, adottò Fidia il *semplice*, il *regolar delle linee*, e, con l'armonica disposizione di esse, diede a quel volto l'*aspetto della bontà e dell' integrità morale*, di cui la linea retta è l'emblema come nelle arti ella è il *principio del bello*. Dalla stessa sua tranquillità però, dalla semplicità de' suoi lineamenti, emanava il sublime della divinità, sfolgorava lo splendore dell'onnipotenza, argomentavasi lo sdegno di che saria capace il Tonante se corrucciato desse mano alla folgore (1). Era insomma quell' opera un miracolo del genio, una maraviglia dell' arte.

STATURA — CARATTERE — ESPRESSIONE.

Dalle colossali dimensioni che Fidia diede al suo Giove, rilevavasi la *maestà*, l'*infinito potere* del rettore dei cieli, e chiaro ci dimostrano i monumenti tuttora superstiti che tale era il concetto degli antichi allorchè esprimer dovevano la *grandezza morale*. V'ha fra i nostri moderni artisti chi si accontenta di caratterizzare un lavoro di simil genere, imprimendovi l'idea *della bontà inalterabile e della grandezza*. Ma dovea Fidia spinger più oltre lo scalpello. Eragli forza esporre allo sguardo osservator del filosofo il *Logos* da Platone predicato (2); cotesta intelligenza, cotesta parola atta ad illuminare le tenebre del nulla. Egli dovette inoltre attenersi alle prescrizioni degli iniziati a' sacri misteri, e che ei pure lo fosse ce lo attesta *la fronte* e *il sopracciglio* elevato dell' imponente suo Giove. A tutti è noto quale arcana potenza, Omero ed Orazio dessero all' alternarsi di quel piglio divino. — La sovrumana intelligenza che il move, secondo annunzia esistenza o sterminio, sconvolge e riordina con egual vece il creato: ce ne dà indizio il *sole radiante*, del quale ei fece un' aureola al suo nume, simbolo della *luce divina* e *della parola*; poichè nel greco idioma il vocabolo *phaò*, che indica *lo splendore del sole*, significa egualmente *favellare*, *far manifesto il pensiero*, *salvare e distruggere*; ce ne convince

---

(1) Tale rappresentata esser dovrebbe la maestà di un regnante.

(2) Il Verbo, cioè la ragione sovrana.

in fine l' *ampio torace*, *le labbra leggermente socchiuse e le visibilmente dilatate narici* che ei diede al padre de' numi, onde indicare e in pari tempo misteriosamente nascondere quel *pneuma*, quel *soffio*, quello *spiro* di cui servissi il Creatore per animare le cose. Par che un genio medesimo infiammasse la mente, guidasse il prepotente scalpello del nostro divin Michelangelo.

ATTEGGIAMENTO — EMBLEMI.

Dovendo Fidia rappresentare l' *Immortalità*, la *Potenza* e la *Gloria* del sovrano dei numi, immaginollo egli *assiso in trono stringendo con una mano lo scettro sormontato da un' aquila* (1), *coll' altra sorreggendo la sfera e sovr' essa una vittoria*. Col primo attributo ei ne indicò *la stabilità*, col secondo il *potere*, la *gloria* coll' ultimo; vale a dire: *la vittoria*, *con la creazione riportata sul nulla dalla divinità* (2).

INSIEME DELLA FIGURA.

Ora ravvicinando uno all' altro tutti i caratteristici tratti di quell' opera ammiranda, e semplificandone le relative espressioni, chiaro ne risulterà il programma partecipato all' artefice dai sacerdoti del nume. Essi dicevangli: *Giove è grande, infinito, immutabile, impassibile; in lui risiedono la bontà e la bellezza; egli ha trionfato del nulla; ei regge l' universo con la sua potenza, l' anima col suo spirito, lo illumina con la sua sapienza.* Ecco ciò che Fidia tradusse in marmo; ecco ciò ch' egli espresse con tutta la perfezione dell' arte sua, con tutta la sublimità dell' ingegno che Dio gli diede.

Molti erano i nomi coi quali i Gentili onoravano Giove onde indicarne la sovranità sugli Dei. Veniva detto vicendevelmente: *Padre degli immortali*, *re degli eterni*, *monarca dei numi, degli uomini e dell' universo; buono, mas-*

---

(1) Siccome la mitologia dava per attributo un volatile a ciascuna delle sue divinità, così volle che il sommo dei numi quello si avesse che più d'ogni altro sublimasi per forza d' occhio e di vanni.

(2) V'ebbe chi pose al fianco di Giove la Giustizia, le Ore e le Grazie per ricordare che la divinità *graziosamente e in ogni tempo* rende *giustizia* ai mortali.

simo, *rettore*, *moderatore*, *tonante*, *folgorante*, ed altri nomi ancora gli davano tutti esprimenti la grandezza della mitologica divinità.

Ed in fatti tutto era grande, tutto era nobile, tutto perfetto nella statua di Fidia; ma ciò che precipuamente meritò al greco scultore l' ammirazione di tutta quanta l' antichità, fu quel tipo sublime ch' ei seppe dare alla testa del suo Giove; e questo tipo, a giudizio de' suoi contemporanei, ei lo rinvenne negli aurei carmi d' Omero. L'entusiasmo del poeta comunicossi all' artista, e, pieno questi del gran modello, ne trasfuse ogni tratto sul già concetto lavoro. Le arti belle posano tutte il piede sulla medesima base; esse si tengono per mano e, tacite, scambievolmente si prestano l' una all'altra soccorso. Anco il simulacro di Minerva che quei di Platea commettevano all' insigne statuario, avea forme maestose, era un prodigio, un tipo anch' esso del sublime *bello ideale*. Quintiliano giudicò Fidia assai più grande nel rappresentare la divinità di quel che lo fosse effigiando il mortale. E tale fu la sentenza di tutta Grecia che lo chiamava lo scultor degli Dei. L'ala del genio mal si sorregge nelle basse regioni, convien che batta l' aere puro del cielo.

Omero e Fidia dettero al mondo, pei primi, gli esemplari più compiti del vero, del bello, del grande, del sublime; e dietro la scorta dei loro principj e delle opere loro, conviene s' incammini colui che attende a coltivare le arti. Cotesti principj sono il *vero* ed il *bello*. Il vero che si rinviene nella natura, il bello che sta nell' eccellenza delle cose. Ma la semplicità è il carattere distintivo sì dell' un che dell' altro. Per pregustare il bello conviene avere l'anima delicata, sensibile, nobile, elevata; per trasfonderlo poi nelle produzioni dell' arte, oltre le doti dell'anima occorrono quelle dell' intelletto: il genio, l' ingegno, il gusto e la filosofia.

Dice il mondo che il *bello* è sempre bello; ma soggiugner conviene quando *veramente* ei sia tale. Tutto ciò che per tale ci presenta la moda, il capriccio, il fascino delle passioni estranee all'incremento delle arti, non merita il nome di *bello*, nè la considerazione al *veramente* bello dovuta. Quello che tocca, attrae, commove, infiamma, eleva, rapisce, che pone in contatto immediato coll' idea, col sentimento, colle emozioni dello scrittore, dell' artista,

dell' attore, quello è incontrastabilmente ciò che l' arte loro può produrre di più commendevole, di più ammirabile; quello è il suggello che caratterizza il bello ed il buono delle loro concezioni, l' eccellenza del loro talento in esporle. « In generale non può esservi che un solo buongusto, quello cioè che ligio si mostra alla bella natura: quindi tutti coloro che a lei non si rivolgono, aver non possono che un gusto depravato, barocco ». (*Batteux.*)

Lasciando in disparte i due genj immortali di cui ragionammo sinora, le tracce complessivamente caratteristiche della *bellezza*, e singolarmente del *bello ideale*, potrannosi rinvenire nell' *Apollo* di Belvedere, nella *Trasfigurazione* di Raffaele, nella *Rotonda* e nel *Teatro Olimpico* di Palladio, nell' *Epopea* di Virgilio, nella *Divina Commedia* di Dante, nella *Gerusalemme* di Tasso, nel *Furioso* d'Ariosto, nelle tragedie di Corneille e di Racine, nello *Stabat* di Pergolese, nella *Creazione* di Haydn (1).

Giunone. — Vollero i padri della greca Teogonia che la consorte del Tonante avesse aspetto imponente, dignitosa fierezza pari all' alto suo grado, contegno imperioso nei gesti, grave e nobile il portamento, che il bel taglio dell' occhio, l' ampia pupilla nera, l' arcato sopracciglio dessero a lei lo sguardo maestoso di una regina che simultaneamente ispirar vuole l'affezione e il rispetto; che, come sovrana regnante, foss' ella rappresentata cinta di diadema la fronte, munita di scettro la mano, vestita di ricca tunica a lembo strascicante, e avvolte le spalle nella clamide regia. Posero a' suoi piedi il pavone che vanitoso dispiega il variopinto ventaglio della sua coda, simbolo dell'orgoglio o della presunzione, ma in pari tempo emblema della *bellezza*. Adoravasi egualmente come la divinità che veglia alla lindura ed agli adornamenti. Giunone era la dea tutelare della città immortale.

Venere-celeste. — Maestosa statura, fronte tranquilla e

---

(1) Questo articolo è tratto da una dissertazione dell'autore intorno al sublime della Bibbia, di Mosè, di Giobbe, degli orientali, d'Omero, di Sofocle, di Eschilo, di Pindaro, di Virgilio, di Dante, di Tasso, di Shakspeare, di Milton, di Klopstock, d'Ossian, di Corneille, di Camoens, d'Alfieri, di Pergolesi, di Fidia, del Laocoonte, dell' Apollo, di Raffaele e di Michelangelo.

serena, alta la testa e gli occhi fissi nel cielo.... « Le si vedeva al fianco l'insinuante *Persuasione*, inseparabile compagna dell'Avvenenza. Fra l'uno e l'altro suo ciglio tenea seggio il candore; la mite timidezza temprava il fuoco della sua viva pupilla; il soave sorriso graziosamante scherzavale sulle labbra socchiuse, e dalla bocca parea dolce fluisse quell' eloquenza incantevole che insegnano i rettori ma non apprendono.

Venere-terrena, presentandosi ad Enea sotto le spoglie di vergine spartana,

« Sur son front tout-à-coup brille un rayon divin,
« L'or de ses blonds cheveux voile son chaste sein ,
« Sa robe sur ses pieds en plis d'azur s'abaisse;
« Elle marche, et son port révèle une deesse ».

Virg. *Trad. de M. I. H. De Gaston.*

Apollo. — Il più bello, il più sapiente dei numi.

« Elegante corporatura ed alcunchè più elevata della statura normale; garbo di lineamenti , sui quali brillano nobilmente le grazie dell'ingegno; occhio lato, pupilla viva e serena , splendor di giovinezza in tutta la persona, forme divine, atteggiamento maestoso, gesto eletto ed aggiustato, contegno imponente , composta e svelta andatura ».

(*V. Winckelman.*)

Bacco. — Stando ai modelli degli antichi, Bacco aveva sul capo il serto d' edera, e gli attorniava la fronte l' infula sacra a' suoi riti, dai Greci detta *Credemnon.* A lunghe ciocche inanellate scendeagli il crine giù per le spalle e sul petto, e se talvolta i suoi capegli vedevansi con ricercatezza acconciati, era per indicare il desiderio di piacere, naturale al nume de' giuochi e della giocondità. L'aria del suo volto era amabile, ridente; dolcissimo lo sguardo , graziosi i lineamenti , impronti però di una certa effemminatezza che singolarmente contrastava con la nobile virilità delle fattezze di Apollo. Membra avea eleganti, dilicate, rotonde ; e dal grazioso complesso delle sue forme emergeva soavemente quel voluttoso languore, col quale caratterizzan gli antichi il giovine preside delle vendemmie e dei ludi. Bacco era il nume più bello dell' Olimpo.

Adone.

« Même à la sombre Envie Adonis pourrait plaire,
« Il ressemble aux amours qu'un art ingénieux
« Sur la toile animée a fait vivre à nos yeux ».

Metam., *trad. di Pongerville.*

Varcato il confine dell'adolescenza, la bellezza definitivamente sviluppasi, e già promette ciò ch' ella diverrà allorchè il corpo tutto sarà perfettamente formato.

« Adonis, dont naguère on admirait l'enfance,
« Déjà grandit, déjà sort de l'adolescence;
« Se surpassant lui-même en graces en beauté,
« Déjà plait à Vénus . . . . . . *Il med. ibid.*

Ercole. — Volle l' antichità mostrarci nell' Alcide l'eroe per eccellenza. Questi personifica la grandezza e il coraggio in tutta la loro maestosa semplicità. In lui scorgiamo l'uomo di celeste lignaggio, atto a signoreggiare l' uomo nato dal limo; le sue forme, più che atletiche e poco men che colossali, lo proclamano il tipo della gagliardia, della prodezza. Il suo capo, ricoperto da brevi ma folti e crespi capegli, viene sorretto da pingue e corto collo taurino; ampio e sporgente ha il petto, lievemente curve e spaziose le spalle, e, pari al torso, tutte le altre sue membra; ciascuno dei muscoli che le muove spiran vigoria sovrumana, fan presentire la sua terribile possa. Basta fissar lo sguardo su quella mole d' onnipotenza fisica per creder vere le dodici fatiche sostenute dal figliuolo d'Alcmena.

Castore e Polluce. — Possedevano i due gemelli la bellezza di Leda, l'avvenenza d' Elena, l'intrepidezza di Gradivo, la fortezza d' Alcide. Come Teseo a Piritoo, come Pilade a Oreste, l' uno all' altro legava il santo vincolo dell' amicizia. Castore era perito domator di cavalli, Polluce prode lanciatore di disco, ed era esperto maneggiatore di cesto. Offrono ambidue questi eroi della favola il doppio tipo del battagliere e dell' atleta.

Achille. — Sì dal lato del fisico, come da quel del morale, Achille ci offre il guerriero *ideale* de' tempi eroici.

Plutone. — Questo sovrano del Tartaro ci vien dipinto livido il volto, nubilosa la fronte, nere le sopracciglia, tumide le narici, gli occhi rossi e minacciosi, contratte le labbra, terribile nell' aspetto e nell' atteggiamento.

Satana. — Milton ci diede in esso l' *ideal* del *terribile.* Il *Giudizio universale* di Michelangelo. *I Giganti e il Polifemo* di Giulio Romano e l'*Inferno* di Dante, ci pongono sott'occhio quanto v'ha di sublime nell'*ideale* del *terribile* (1).

Lucifero. — Spinello d' Arezzo nel suo famoso quadro della caduta degli angeli, con eletto accorgimento diè

---

(1) Ovidio nella favola di Progne delineò l'*ideale* dell'*orribile.*

belle forme a Lucifero, ma in pari tempo immaginò che quella sua bellezza inspirare dovesse un segreto ribrezzo nell'anima di chi lo avrebbe osservato; quindi, sulla sua tela, il principe de' demoni ha l'aspetto d'uno di que' pallidi fantasmi soventi volte creati dal timore nell'oscurità della notte. Spinello così, deviando dal comune di tutti gli altri pittori che avevano sempre effigiato Lucifero orribilmente deforme, dipinse con verità maggiore l'angelo superbo, ribelle, decaduto. Saggio maraviglioso di vero *bello ideale* (1).

Caronte.

« Le nocher de ces eaux (de l'Achéron) est l'horrible Caron.
» Sa barbe à flots épais couvre son sein avare
« Où se noue un manteau qu'a noirci le Tartare;
« Ses cheveux ont blanchi, son œil est plein de feu;
« Caron est un vieillard, mais le vieillard est un Dieu ».

Eneid., *trad. de H. de Gaston.*

Ecco come Demoustier descrive il veglio portolano:

« Calva e rugosa ha la fronte, la barba ispida e bianca; nell' occhio, incavernato dagli anni, come lucerna sepolcrale gli arde ancor la pupilla; scarne ma nerborute ha le membra e sol qua e là coperte di neri cenci onde prende il suo corpo triste aspetto e schifoso ».

La Maddalena, dataci dal soave pennello di Carlo Dolce, è veramente un esemplar di bellezza. Ha la santa gli occhi rivolti al cielo, e, incrocicchiando l'una e l'altra mano sul petto, stretta vi tiene la salutare anforetta. Sembra che in questa tela il grazioso pittore abbia voluto sorpassare sè stesso; di fatti in niun' altra delle sue produzioni, tanto pel tocco, quanto pel colorito si rinviene il dilicato, il finito che ei diede alla sua Maddalena: quale commovente espressione di amor divino, di devozione, di pentimento in quella testa che, sotto i lineamenti di una perfetta beltà terrena, offre la giusta idea della bellezza celeste!

Tutti raccozzando i bei tratti che, capricciosa, qua e là sparge natura, Policleto ne formò il tipo per eccellenza dell' umana bellezza con la sua famosa statua denominata *Il modello.* Tutti gli artisti della Grecia accorrevano a Sicione onde consultare questo capo d' opera della statuaria, ammirabile per l'armonia dell' insieme, per le proporzioni e il finito delle sue singole parti.

---

(1) Shakspeare ed Ossian ci offrono il *bello ideale* dell'aspera, della fantastica natura.

III.

DELL' ESPRESSIONE POETICA E FILOSOFICA PRESSO GLI ANTICHI.

Espressione. s. f. Azione con la quale si *esprime* il succo, la sostanza da un corpo comprimendolo; pigiatura, succhiamento: sugo, sostanza *espressa.* – Parola, termine, motto: maniera di *esprimersi*, scelta e coordinamento dei vocaboli.

« Et la stérilité de son expression
« Fait mourir à tous coups la conversation ».
Molière.

Fig. Ciò che dipinge, esprime, fa sentire, comprendere, comunica un pensiero. – T. d'arte: rappresentazione, esposizione viva e naturale delle passioni, delle idee, ec. ec. Dipingere: rendere ostensibili le idee, esporre all' occhio il pensiero.

« Quelques fois le silence *exprime* plus que tous les discours ». *Montesquieu.*

« Donner l'*expression*, représenter au naturel, avec âme et vérité ». *Rivarol.*

Ogni movimento esterno, le azioni tutte del corpo, eccitate dalle interne agitazioni dell' anima, come sarebbe il sentimento, l' affetto e la passione, formano insieme l' essenza dell' *espressione;* e questa espressione, la più energica della natura, costituisce il linguaggio della pantomima, oggetto, scopo precipuo di questo nostro lavoro.

Le mille volte avviene, come lo abbiamo già detto, che la sola espressione della fisonomia e dei gesti sia più po-

tente della stessa parola. Vi ha dunque una fisica, materiale, comunicativa *espressione* di affetti, tanto nei lineamenti del volto che nelle singole parti del corpo, e specialmente nelle braccia e nelle gambe, formanti, riuniti insieme, l' alfabeto di questo muto idioma che parlando, dirò così, come di transito agli occhi, s' insinua nei penetrali dell' anima e a suo talento l' agita, la commove.

Varj sono i generi che distinguono l' *espressione:* v' ha l' *imitativo*, il *convenzionale*, il *caratteristico;* quello che indica i *temperamenti*, gli *affetti*, le *passioni*, le cose sensibili, le *intellettuali;* quello che accenna il fare, le maniere, le abitudini, ec. ec., come viene da noi dimostrato in altri capitoli.

Debbonsi esprimere le grandi passioni con gesti energici, grandiosi, solenni; qual era la voce dei tragici antichi sui teatri di Roma; quella *vox tragœdorum* che l'Arpinate inculcava all'oratore eletto a trattare dalla bigoncia importante faccenda.

Onde bene afferrar l' *espressione*, studiar conviene e calcolare la contrazione e dilatazione dei muscoli che le passioni diverse e i gesti correlativi mettono in movimento; imperciocchè l' intero effetto che s' imprende a produrre, cioè, la giusta espressione, dipende dalla maggiore o minore precisione ed energia con la quale essi muovonsi.

La scultura, nelle teste di Mitridate, di Seneca, di Alessandro moriente, di Cleopatra, di Niobe e di tanti altri personaggi citati dalla storia e dalla favola, offre a noi altrettanti modelli di completamente nobile e bella *espressione*, nè men ce ne presentano le medaglie di *Spon*.

Guido Reni dipinse ed *espresse* il bello ideale delle passioni nei loro fisici effetti. Richardson anch' esso ritrasse con parlanti colori ciò che di bello ha l' umana *espressione*. L' episodio del conte Ugolino nella *Divina Commedia* di Dante, e la statua a convito del *Don Giovanni* di Mozart, danno quanto v' ha di sublime nell' *espressione* del terribile. Le celestiali melodie dello *Stabat* di Pergolesi traggon dagli occhi le lagrime col commovente della loro *espressione* (1). La Bibbia, Omero, Fidia, Dante, Tasso, Shak-

(1) Per l'anatomia dell' espressione vedi Lebrun, Lenure, Chamberlan, Pinelli, Flaxman, Chodoviecki, Hogarth, Caraccio, Vinci, Lomazzo, Filibien, Lairesse, Hagedorn, Ralp.

speare, Milton, Corneille, Virgilio, Alfieri, Bossuet, Raffaello, Michelangiolo, il Laocoonte, la Niobe, sono ricchi inesauribili depositi di classica *espressione*.

« La force de l'expression est, en raison de l'énergie de la pensée, come la force d'un jet d'eau indique la hauteur du réservoir ». *De Levis.*

L' *ingegno* sta scritto a scintillanti caratteri sul volto di Callimaco: il suo sguardo che penetrante sembra scrutare al di là del creato; le folte sopracciglia che, convergendo fra loro, gli fan siepe sugli occhi; la fronte maestosamente spaziosa; le nari alcunchè dilatate; le labbra lievemente socchiuse, stampano su quella singolar fisonomia l'*espressione* dell' uomo che maggiore si sente dell' altr'uomo.

L'*inspirazione poetica*, la contemplazione delle cose soprannaturali, il desiderio della gloria potentemente *espressi* vennero nella Saffo a noi trasmessa dall'antichità. L'atteggiamento della sua testa che per rivolgersi al cielo flette insensibilmente sull' omero destro, il suo sguardo vatidico, la sua bocca atteggiata alla canzone, tutta intera dipingono l' *espressione* di quel poetico genio che innalzò l' infelice al rango di decima Musa. La fisonomia di Saffo ha simultaneamente aria nobile, grande, espressiva e soavemente patetica... La fisonomia per eccellenza del poeta.

Genio, *grandezza*, *vigore*, *ardire*, *sublimità*, caratterizzano gli alti carmi di Pindaro, e in pari tempo l' aspetto suo imponente. Vediamo da un busto antico che l' immaginoso poeta avea la testa, le spalle ed il petto di un atleta; che lo sguardo de' suoi grand' occhi lanciava l' energia, la potenza di un' anima di fuoco; che una tal quale contrazion di narici e di labbra traducea la fierezza di un indomito spirito; che una spessa e succinta barba dava alla sua *espressione* un fare maschio e direi quasi guerriero. Pindaro insomma sembra che, superbo del suo gran genio, sfidi a tenzone le Muse.

La nobile, maestosa, imponente testa di Pallade *esprime* con la sua posa il carattere della sapienza, della virtù e del dominio sulla propria grandezza.

Malgrado la bella regolarità dei lineamenti, traluceva dalla fisonomia di Nerone l' *espressione* della perversità, della corruttela, della ferocia, della tirannide, poichè se notevole n'era l' esteriore fisica bellezza, l' interno conflitto delle laidezze morali rendeala, conturbandola, priva d' ogni piacevole attrattiva.

Volete imitare il feroce piglio di Mario? ponete mente all'*Hirtus atque horridus* di V. Patercolo. Nell'*espressione* della fisonomia di cotesto sterminatore sta potentemente calcata la crudeltà dell' anima sua.

Le due Meduse, la fiorentina e la romana, chiaro attestano sino a qual punto venga contraffatto un bel volto dalla malignità, dal dolore, dalla rabbia.

Lo spirito delle tenebre, l'angelo decaduto è soventi volte dipinto sotto belle umane forme, ma traspajono sempre attraverso il lividor del suo volto, l' appannato degli occhi suoi, lo smorto delle sue labbra, tutte le infernali passioni che ad imperversare lo spingono contro la pace e la felicità degli uomini.

Estremamente difficile, a vero dire, riesce l' imitazione di queste doppie *espressioni*, e specialmente quando si tratta dell' ipocrisia, dell' invidia, della dissimulazione e del tradimento.

IV.

LE GRAZIE E LA GRAZIA

Dice la favola che le Grazie ebbero a padre Giove, ed Eurinome o Venere a madre. Eteocle, stando a Pausania (in Beot.) tre ce ne addita, ma i Greci di Lacedemone e di Atene due sole ne riconobbero sotto i nomi di *Anzo* e d'*Egemone*. Gl'Indiani anch'essi conoscevan le Grazie dette da loro *Apsara*. Omero poi una sola ne accenna e la chiama *Pasifae* (1) che fu sposa a Plutone.

---

(1) *Pasifae* era figlia del Sole, ed il suo nome significa: *che brilla per tutti* (V. Banier, T. I, pag. 342). Nell'Iliade al lib. XIV. Giunone in ricompensa d'un servigio richiesto al Sonno, promette a quello dargli in isposa la più giovane delle Grazie, la vezzosa Pasifae. Osserva la *Dacier*, essere stata un'idea veramente peregrina quella di accoppiare a Morfeo la più giovane delle Grazie, imperciocchè, per rinvenire con più certezza le grazie e la gioventù, convien cercarle allorchè sono fra le braccia del Sonno. Ma circa poi questo concetto d'Omero, giova consultare le osservazioni sulla poetica d'Aristotile, nelle quali venne diligentemente chiarita. Quando egli dice: *La più giovane delle Grazie*, dà ad intendere che possono le Grazie esser fra loro di età diverse, posto che ciascheduna età ha le sue Grazie. È certo d'altronde che Omero non ne conosceva la triade, essendo questa un'invenzione posteriore a' suoi tempi.

Noi per altro dobbiamo riguardare queste tre giovani deità come personaggi meramente poetici, divinizzati dalle allegorie trasmesseci sui loro nomi, numero, giovinezza ed attributo. Risulta dunque che la triade delle Grazie è un invenzione posteriore ad Omero. Figlie e compagne indivisibili di Ciprigna, generalmente si vuole che Bacco fosse lor padre: nominavansi *Aglaja*, *Talia* o *Pasifae* o *Cyana* ed *Eufrosina* (1). Soleansi dipingere nude per dinotare che le Grazie debbono alla sola natura tutte le loro attrattive; e s'immaginò rappresentarle tenentesi una con l'altra per la mano, onde indicare che sono esse della stessa famiglia: Picciole di statura, davansi loro però delle forme d'un'avvenenza incantevole.

Ecco come Desmoustier, trattando con vivacità e sentimento il pennello dell' Albano, ci descrive le Grazie: — « Le tre sorelle, elegantemente e in un modestamente atteggiate, intrecciando fra loro le braccia si tenevan per mano. Vestivano un velo, che, cingendole con sagace negligenza, celava parte delle loro attrattive: spiccavano sotto le pieghe di quello le loro forme ritondette, e mentre l'occhio ne ammirava le evidenti bellezze, il desiderio ne accarezzava le occulte. Il loro sguardo, solitamente dimesso, impunemente non rialzavasi mai. Se sorrideano altrui, tingeansi tosto d'un pudico rossore, e colui che fruito aveva una volta di quel sorriso, nol ricordava che arrossendo com' esse. Insinuante, dolce avevan la voce, e le loro parole erano rade, ma dritto andavano al core. Riguarda-

---

(1) *Eufrosina* significa dolcezza, gioja, giocondità, allegria; *Talia* piacevolezza, godimento, ubertà florida; *Aglaja* maestà, vivacità, splendore e bellezza. Vedi Esiodo.

I Greci chiamavan le Grazie *Charites*, nome derivato da *Chara* che significa gioja, allegrezza.

Il vocabolo latino *Gratia*, che proviene da *gratum* (piacevole, dilettevole) presenta allo spirito la medesima idea; e chiaro apparisce che la nostra parola *Grazia*, d'origine latina, nel venir sino a noi non ha punto degenerato dall'indole sua primitiva. Nel francese idioma, non che nel greco e nel romano, il *grazioso*, non piace soltanto allo spirito, ma soddisfa anco il cuore, ed è perciò che presso i francesi i vocaboli *grâce* e *agrément*, sono fra loro sinonimi.

vansi con la speranza di udirle, e si ascoltavano con la tema che a tacere tornassero, e così il loro silenzio come gli accenti loro erano sempre un incanto. Malgrado però il loro sesso, esercitavano forse con meno impero l' arte del dire che quella del tacere ».

Le Grazie dunque, queste tre dive, erano l'emblema di tutte le amabili prerogative. Facendole derivare da Venere e da Bacco, si diede loro per padre il dio della giocondità, e per genitrice la dea che forma la delizia del cielo e della terra, e che fu mai sempre riconosciuta per l'anima del mondo (1).

---

(1) Claudiano fa assistere le Grazie alla toletta di Venere. — Un quadro del Guido ci presenta questa Dea fra le Grazie occupate ad abbigliarla. Voluttuosamente coricata Ciprigna, gli occhi socchiusi da soave languore, fa vaga pompa, nel suo atteggiamento, di tutti gl'incanti delle sue forme divine. Cupido a lei vicino, scherza con uno de' suoi ornamenti. Una delle Grazie le acconcia con ricche gemme la chioma; l'altra le adatta un braccialetto; le allaccia la terza i calzari. Presso la Dea, sovra una mensoletta sta un cesto contenente sfolgoranti giojelli; veggonsi sul dinanzi gittati a terra l'arco e le quadrella di Cupido; ad una qualche distanza un altro amorino coglie da un vaso de' vaghissimi fiori e ne va formando un mazzolino per la bella Citerea.

« Dal fianco suo non è giammai diviso
Delle tre Grazie il candido drappello:
Aglaja, che ha sereno, e chiaro il viso,
Qual la stella che nunzia il dì novello;
Eufrosina, cui lieto amabil riso
Il labbro rende più melato e bello;
Talia, che è fresca come fresca pianta,
Che di frondi verdissime s'ammanta ».

La decenza è uno dei principali caratteri della grazia.

« Quai rose ardon socchiuse in vaga aurora
Pari a lei di pudore e di beltate,
Vidi le Grazie in schietta veste ornate
La candida arrossir guancia decora.
L' arte che lor svelando disonora
Biasmavan chine e ne' bei rai turbate;

Tale origine caratterizza le Grazie e nel tempo stesso il modo col quale ci vengono rappresentate. Vediamo che la loro natura si trova sempre con loro, che non v' ha grazia senza decenza, e che non v' ha decenza senza velo. Scorgiamo anco che nulla esse accattano dall' arte, e che l'affettazione è ciò che più loro ripugna.

I poeti dicono che le Grazie sono di piccola statura, svelte e mingherline della persona, per farci intendere che i vezzi stanno riposti nelle cose gentili, che trovansi spesso

---

Quando a me volte con gentil pietate
Dissero in voce angelica canora:
Non nude il saggio scalpro effigïonne
Di Socrate, e'l pennel del caro Apelle:
Di Grecia a' chiari di danzammo in gonne *.
Arte non è che senza noi si abbelle:
Ma senza il verecondo onor di donne
Noi non saremmo vergin grazie belle ».

A. Mussi.

La grazia e la bellezza riunite.

« Scolpir le Grazie in questo marmo Apollo.
Aglaia assomigliò l'occhio raggiante,
E 'l sopracciglio al genitor Tonante,
Quando col cenno diè all' Olimpo un crollo.
L' ondoso crin dietro al superbo collo
E intorno cinse al vago alto sembiante,
Quale al Padre, Talia, e ridondante
Su la fronte in gentil nodo frenollo.
Ma Eufrosina il bel labbro componea
Al dolce riso dell' Idalia madre,
Quando Giove gridò: compi mia idea:
Mesci forme sublimi a le leggiadre,
E vegga il mondo in la beltà Febea
Qual rida maestà del Sommo Padre ».

A. Mussi.

Nelle stupende sculture del Partenone, Fidia ha accoppiato la grazia e la bellezza nel modo più sublime. Così lavorò il sovrumano Raffaello.

* Socrate il filosofo, figlio dello scultore Sofronisco, scolpì in marmo le tre Grazie bellissime ma vestite. Tali le dipinse anche Apelle, detto il pittor della grazia. Dopo di questi, cioè al decadere dell' arte, vennero esse rappresentate ignude. *Pausania.*

in un gesto, in un sorriso e sin talvolta in una cert'aria negletta. È opinione generale esser le Grazie caste e pulzelle, nella persuasione, convien supporre, che difficile sia conservar l'avvenenza fra i tumulti di una passione o fra gli inevitabili fastidi del matrimonio.

Spesso le Muse e Mercurio veggonsi in compagnia delle Grazie, e Pausania, ponendovi anche la dea della Persuasione, c'insegna che il gran segreto di persuadere sta sempre in ciò che piace. Lo stesso autore afferma che anticamente rappresentavansi vestite. — Ecco, egli dice, come si veggono presso gli Ellenii: La loro veste è d'oro, ed hanno di candido marmo il volto, i piedi e le mani. —

L'attributo della prima di esse era una rosa, un dado quello della seconda, e quel della terza un mazzolino di mirto. È noto che la rosa (1) ed il mirto erano sacri a Ciprigna, il dado poi denotava i trastulli ed i giuochi della gioventù, età prediletta alle Grazie (2). — Presiedevano le Grazie ai beneficii e alla gratitudine, ed esse debbono a questa preziosa prerogativa la maggior parte degli altari che loro innalzarono gli Ateniesi e tutti gli altri popoli della Grecia; e dietro siffatte idee si rinvennero vaghissime allegorie negli attributi di queste giovani deità. Hanno esse il volto ridente per insegnarci che

---

(1) La rosa era l'ornamento delle Grazie, poichè, come quel fiore, esse brillano della propria loro bellezza, nè, al par di quello, abbisognano d'ornamento straniero.

(2) Varie sono le opinioni intorno a questi tre attributi delle Grazie. V'ha chi afferma che la rosa denota la loro piacevolezza; il dado, lo andare e riedere ch'esse fanno alternamente, come quei due piccioli cubi sul tavoliere; il mirto, perchè al pari di quella pianta sempre vegeta e verde, esse non invecchiano mai. Come poi riferiscono Alessandro Partenopeo, e prima di lui, Aristotile nelle Morali, suolevano gli antichi edificare i templi alle Grazie nelle pubbliche piazze, acciocchè più facilmente ciascuno, risovvenendosi de' beneficj ricevuti, contraccambiasse i suoi simili col render loro servigi, essendo questo il principale attributo delle Grazie. Vedi Cartari, *Imagini delle Grazie*, non che Pausania, Ovidio, Cicerone, Crisippo, Lattanzio, Fulgenzio e Boccaccio.

alacremente dobbiamo prestare le nostre cure ad altrui, e riconoscere egualmente quelle ch' altri ci prestano; vanno nude perchè con sincerità non affettata debbonsi obbligare gli amici; sono giovani: la memoria di un benefizio ricevuto mai non deve invecchiare; sono vergini, e quale virtù esige più prudenza, circospezione maggiore della beneficenza? Socrate vedendo un tale prodigare senza distinzione, e al primo giunto, le sue liberalità, incollerito esclamava: *Che ti emendin gli Dei! Vergini sono le Grazie, e tu ne fai delle sgualdrine!* Sono esse vivaci e leggiere, per indicare che un benefizio non deve farsi attendere; ed infine si tengono per mano onde mostrarci che dobbiamo con sollecitudine reciproca stringere i nodi che ci legano insieme.

In Atene le tre Grazie, munite dei loro attributi, eransi locate nel sito più esposto del Liceo, poichè intendevasi che esse potessero aver consorzio con la filosofia, e che l' utile non deve mostrarsi che sotto le sembianze del piacevole. Ammiravasi nei portici di Nicomedia il gruppo delle Grazie, opera di Eufranore. Fidia situò al disopra della testa del suo famoso Giove Olimpico, nella parte superiore del trono, le tre Grazie, figlie sue, come si è detto, e d' Eurinome, e le tre Stagioni ch' egli ebbe di Temi. Vedeansi spesso poste allato d'Apollo e di Mercurio onde formar l' alleanza della bellezza, delle grazie, del sapere, dell'eloquenza, delle arti e del senno.

Le Grazie, ornamento dell' impero di Citera, render possono più bella la bellezza medesima; privi di loro, l' arte e il talento non brillano; nulla v' ha di amabile senza il loro soccorso, e l'influenza ch'esercitano, tutte rivestendo di vaghezza le cose, accresce pregio sino alla stessa virtù.

È ben da credersi che divinità così amabili aver dovessero i loro altari, i lor templi: pretendesi che il primo di essi fosse stato eretto da Eteocle, e che egli stesso stabilisse le norme concernenti il loro culto. Dicesi che vi scaturisse non lunge una fonte resa celebre al mondo per le sue acque limpide e saluberrime, e che il Cefiso, fra due ridenti sponde presso quello scorrendo, maggior facesse l'amenità di quel luogo; quindi era comune opinione che le Grazie a qualunque altro sito della terra il preferissero; ed è per questo che gli antichi poeti le nominavano *Dive del Cefiso* e *Dive d' Orcomeno*.

Tutta Grecia però non assentiva che fosse stato Eteocle il primo a render loro gli onori divini. I popoli della Laconia, i Lacedemoni ne attribuivano la gloria a Lacedemone, quarto dei loro re, e pretendevano che, edificato da lui, avessero le tre sorelle un tempio nel territorio di Sparta sulle rive del Tiaso, e asseveravano che in quello si fossero fatte per la prima volta obblazioni alle Grazie. Nulladimeno sorgevan templi in Elide, a Delfo, a Perga, a Perinto, a Bisanzio e in parecchi altri luoghi della Grecia e della Tracia.

Ma oltre i templi a loro esclusivamente dedicati, ne avevano esse anche in comune con altre divinità. Solitamente quelli consacrati all' Amore, lo erano parimente alle Grazie: imperocchè gli antichi le volevano inseparabili dall'Amore e da Venere: quindi il misterioso cinto immaginato da Omero, forse altro non era che il simbolo di quell'amoroso sentimento, sì fecondo di grazie, cui Venere si abbandonava, e dal quale traeva quella potenza d'incanto che rinvenuta non avrebbe nella sola bellezza (1).

---

(1) « Questo cinto era di un tessuto mirabilmente svariato: lo formavano i vezzi più seducenti, le attrattive, l'amore, i desiderj, i sollazzi, i segreti colloquj, le frodi innocenti, e il piacevole scherzo che all'insaputa sorprende il core e la mente anco de' più assennati. *Iliad. Lib. XIX della traduzione della Dacier.*

« Dans les plis onduleux voltigent enfermés
Tous les puissans attraits, les désirs enflammés,
L'Amour, ses doux refus, sa ravissante ivresse,
Et les discours pressans vainqueurs de la sagesse. »
Trad. di E. Aignan.

« Disse; e dal seno il bel trapunto e vago
Cinto si sciolse, in che raccolte e chiuse
Erano tutte le lusinghe. V'era
D'amor la voluttà, v'era il desire,
E delli amanti il favellio segreto,
Quel dolce favellio ch'anco de' saggi
Ruba la mente. » *Trad. di Monti.*

« Qui corrisposto ardor, qui del piacere
Intessè vicendevoli desiri,
Solitarii colloqui, e lusinghiere
Carezze ond'è che il saggio anco deliri;

Solevasi dar seggio alle Grazie anche nei santuari di Mercurio, perchè credevasi che indispensabile fosse al Dio dell' eloquenza il soccorso di quelle.

In un medesimo tempio veniano le Muse e le Grazie ordinariamente raccolte, ed è ben nota l' intimità che passava fra queste due sorta di divinità. Esiodo, dopo aver detto che le Muse stabilito aveano la loro stanza sull' Elicona, soggiunge che le Grazie e Cupido soggiornavan con loro; di fatti se non piacevasi a questi, quelle non facevan buon viso.

Pindaro non invocava le Muse senza invocare nel tempo

E qui de' vezzi col gentil potere
L' eloquenza del pianto e dei sospiri.
A Giunon Citerea l' incantatrice
Cintura porge sorridendo, ec. »
Trad. di Lorenzo Mancini.

« Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foco temprò di lente faci:
E ne formò quel sì mirabil cinto,
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto ».
Tasso, Gerus.

« Cinto d' inenarrabile testura,
Di portenti fecondo: alle sue fila
Invisibili al guardo erano intorno
Quai sussurranti pecchie a' fiori estivi
Tutti i Genj d'Amore, i cari Vezzi,
Gli accorti Cenni, il tenero Sorriso,
E il Desio tutto foco, e la Repulsa
Dolce-ritrosa, che negando invita,
E il Silenzio che chiede, e il bel Mistero
Col dito in su le labbra, e la soave
Sospirosetta amabile Tristezza,
E i vaghi Sdegni, e le animate Paci,
E i molli Scherzi, e Voluttà spirante
Ebbrezza di delizia, e quanto alfine
Forma il senso ineffabile per cui
Delira il saggio, e s' incatena il forte ».
Cesarotti, Iliade.

stesso le Grazie, e, confondendo insieme le loro giurisdizioni, con uno di quei concetti arditi a un tempo e felici che ei con tanta facilità concepia, chiamava la poesia: *Il delizioso giardino delle Grazie.*

Parecchie feste celebravansi a loro onore nel decorso dell'anno; ma specialmente consacravasi ad esse la primavera per essere questa la stagion delle grazie: *Vedete*, dice Anacreonte, *come le Grazie si adornano di rose al ritornare de' Zeffiri!*

Orazio non imprende mai a dipingere la natura che si rinnovella senza dar posto ne' suoi quadri alle Grazie. Dopo aver egli detto in principio di una delle sue odi che per un aggradevole cangiamento alle brine del verno succedono le rugiade della primavera, poco dopo soggiunge: *E già Venere, le Grazie e le Ninfe a carolare ritornano.* E tanto piace a lui questa immagine, che, in altro punto riproducendola, varia soltanto la maniera di esporla, ma ne conserva tutto intero il concetto.

E non era soltanto in alcune solennità dell'anno che esternavano i popoli la loro devozione alle Grazie: raro passava un giorno senza che rendessero a quelle una qualche sorta di omaggio. Reca invero non picciola maraviglia il vedere in che modo e quanto presso gli antichi influisse la devozione. Associandola essi sino ai diletti della mensa, non tenevan convito in cui non invocassero la maggior parte dei numi, e tanto le Muse che le Grazie non venivano mai dimenticate; si onoravano esse con il nappo alla mano; ma per attirarsi il favor delle prime facevansi nove libazioni, mentre per conciliarsi le seconde non se ne facevan che tre.

Tutti i popoli riconobbero sempre nel giuramento un atto di religione, il quale, essendo fatto a proposito e nelle forme richieste, onorava l'Ente Supremo; nè volendo che alle Grazie mancasse questa specie d'onore, le chiamavano soventi a testimonj. Socrate esclama nelle nuvole d'Aristofane: *Sì, per le Grazie, egli ha ragione.* Convien confessare però che sotto il velo di queste parole il comico poeta nasconde maliziosamente un'allusione: Socrate avanti d'esser filosofo aveva esercitata la profession di scultore, e fra le sue produzioni annoveravasi il gruppo delle tre Grazie che tuttora vedevasi nella cittadella d'Atene.

E siccome i popoli dell'antichità onde segnalare il loro

zelo pei numi, a gloria di questi edificavano templi, erigevano statue, dipingevano quadri, scolpivano inscrizioni ed effigiavano medaglie; tutta Grecia abbondava di simili monumenti dalla pubblica devozione consacrati alle Graze.

Non v'era forse città che non possedesse alcuna delle loro immagini, e che questa escita non fosse dalla mano di celeberrimo artefice. In Pergamo vedevasi un dipinto rappresentante le tre dee, opera di Pittagora da Paros; se ne mostrava un altro a Smirne, parto del pennello di Apelle. Socrate le scolpì in marmo, Bupalo in oro. Pausania accenna parecchie altre di queste produzioni egualmente commendevoli per ricchezza di materia e per isquisitezza di lavoro.

Demostene, nella sua aringa per la corona, riferisce che avendo gli Ateniesi prestato il loro soccorso in un ingente bisogno agli abitanti del Chersoneso, questi per eternare la memoria di cotanto benefizio, eressero un altare, sul quale scolpirono: *A quella delle Grazie che presiede alla gratitudine.*

Copioso era in Grecia il numero delle medaglie rappresentanti le Grazie; e siccome molte di esse pervennero sino a noi, qui ne citiamo parecchie: quella, per esempio, di Antonino pio coniata dagli abitanti di Perinto; quella di Settimio Severo, dai cittadini di Perga in Panfilia; quella di Alessandro Severo, dalla colonia Flaviana di Tracia; quella infine di Valeriano padre di Galieno, dalla città di Bisanzio..... Dalle antiche imitaronsi le due medaglie che, in tempi posteriori, furono battute per Pico della Mirandola e per il contestabile Montmorency, sulle quali da un lato si veggono impresse le teste di quei grandi uomini, dall' altro le tre dive atteggiate fra di loro come anticamente vedevansi. Ed egualmente ad imitazione di quelle fu immaginata l'ingegnosa medaglia di Giovanna di Navarra, sul diritto della quale sta sculta quella principessa e sull' esergo le tre Grazie con questa leggenda: *O quattro o una.*

« La Grazia, dice Voltaire, non significa soltanto quel che piace, ma quel che piace ed alletta ». La grazia risveglia in noi delle sensazioni dolci ed aggradevoli: ella ci inspira l'idea del conveniente, dell'adatto, della proporzione, del piacevole, del lusinghiero e del bello. Per dire che una persona ha della grazia conviene che nel suo por-

tamento, nella sua espressione, ne' suoi movimenti, nel suo tutto insomma ella ci mostri un certo che di facile, di pieghevole, di piacevolmente leggero, di svelto, di morbido, di delicato, di tornito e di mollemente ondeggiante.

Per conoscere la grazia e per saperla analizzare, ogni qualvolta però si abbia un' anima delicata e sensibile, fa d' uopo averla studiata sulle statue antiche e sulle pitture dei caposcuola italiani. Conviene da queste rilevare le qualità costituenti la grazia, quel tale *nonsochè* più seducente ancora della stessa bellezza, e che personificato venne nelle tre Grazie. Il Coreggio, Raffaello, Andrea del Sarto, l' Albano, il Guercino, il Tiziano, Giulio Romano negli *Amori di Psiche*, il Parmigianino, Carlo Dolce, Massolino ed il Guido, tutti a vicenda offrono a noi i varj tipi della grazia. Gli Angioli, per esempio, di quest' ultimo pittore, sia per morbidezza, dirò così, d'espressione, che per rotondezza di forme e per contorni e movenze leggiadramente ondeggianti, sono veramente ammirabili.

L' espressione precipua della grazia è la soavità, quindi nella persona in cui ella risiede, tutto dev' essere dolcemente leggiero.

L' esperienza e l' esercizio dell' arte che io professo mi han dato campo a basarmi sui grandi, sugli immutabili principj della grazia, e questi sono flessibilità di contorni, ondeggiamento di mosse ed armonia dei movimenti e posizioni delle estremità con le altri parti del corpo.

Bene osservando le persone che piacciono, che inspirano sentimenti dolci ed aggradevoli, che ci attraggono ad esse come per forza arcana d'incanto, facilmente si scorgerà esser esse munite dei principj e delle qualità suindicate. Anche una carnagione eguale, nitida e leggermente colorita; una bella capigliatura bionda sono piene di grazia.

Ecco come Burke definisce la grazia: « Essa, la grazia, è una idea non molto diversa dalla bellezza, e gli si prestano quasi gli stessi attributi. La grazia è un' idea appartenente alla *positura* ed al *moto*; per essere grazioso in ambedue queste cose vuolsi che in esse non vi sia apparenza alcuna di difficoltà; si richiede una leggera inflessione del corpo e una compostezza nelle parti, in guisa che una non impedisca l' altra, nè sembrino divise da angoli aspri e improvvisi. In questa naturalezza, in questa rotondità ed in questa delicatezza di atteggiamento e di

moto, sta riposta tutta la magia della Grazia, e ciò che si chiama il suo *nonsochè* (*je ne sais quoi*), siccome apparirà manifesto ad ogni osservatore che consideri attentamente la Venere dei Medici, l'Antinoo od altra statua riconosciute da tutti come eminentemente graziose.

Convien cercare che tutte le parti del corpo siano sempre fra loro in armonia, imperciocchè da questo amabile insieme deriverà la prima idea della grazia (1) ».

Posto poi che la grazia soventi volte abbia seggio nell' espressione della fisonomia, come fu detto di sopra, converrà atteggiar questa alla dolcezza, al riso, all' amabilità e alla modestia; e siccome contribuiscono a tale espressione il movimento e la posizione della testa, sarà utile aver sempre innanzi agli occhi questi precetti sulla pittura di Leonardo da Vinci: « Non far mai una testa dritta sopra le spalle, ma cerca che sia sempre un po' rivolta verso l' uno dei lati, ancorchè ella guardi all' alto, al basso o dirimpetto, poichè gli è necessario che la posa sua mostri vitalità desta e non addormentata ». Non sarà mai soverchia la cura che si porrà nei movimenti e nelle posizioni delle estremità, dipendendo da loro, come abbiamo già detto, tutto il disegno della grazia; di maniera che quando anche il corpo, le braccia e le gambe sieno ben fatte e graziosamente atteggiate, se i movimenti delle estremità non van con queste d' accordo, segnandone le stesse curve, e completando, per così dire, ogni membro del corpo, se, infine, non sono mosse dalla stessa idea, dal sentimento medesimo, più non vi esiste la grazia. Esaminate la bella natura, le statue della Grecia e Raffaele: le mani a penzolone, le dita piegate o tese, le braccia formanti angoli acuti, la testa cadente avanti, indietro o da un lato, la punta del piede rialzata, presentando all' occhio tante linee spezzate, la sovrabbondanza degli angoli distruggerebbe la grazia.

Tutto ciò ch' è mancante di carattere, di genere, di convenienza, è anco privo di grazia; imperciocchè una cosa, come una persona, fuori dal proprio carattere, non può piacere perchè non può essere graziosa: la vivacità, per esempio, la gaiezza, che tanto fanno bella la gioventù, mal si affarebbero con l' età matura. Ciò che si addice ad una donna gentilmente graziosa, sconverrebbe assolutamente

---

(1) Vedi anche il Castiglione nel suo libro del *Cortegiano*.

ad un' altra di carattere austero. Tutto, insomma, ciò che piace ed interessa in una circostanza, è bene spesso fuor di luogo in un' altra; quindi è da osservarsi che in tutto scorger si possa il naturale, l' adatto.

Questo consorzio della convenienza, del carattere e della grazia è stato espresso in ogni età ed in tutte le lingue con vocaboli aventi quasi il significato medesimo; i sinonimi dei quali servironsi gli antichi, parlando della grazia e della convenienza, sono, presso i Latini, *pulchrum*, *decens*, *decorum*, ed avevano lo stesso significato i vocaboli adoperati dai Greci nell' egual proposito (1).

Tutto si fa difettoso, nulla piace, nulla soddisfa e interessa allorquando è privo di convenienza di genere e di carattere: allora è Tersicore che scambia col cembaletto la lira, nè si avvede, nel suo delirio, che in mano a lei questo istrumento è il fantoccino della pazzia; allora è Zeffiro che, più non agitando i fiori col lieve alitar de'suoi vanni, fattosi emulo di Borea, abbatte tutto quello che tocca; è Apollo, che cessando d'essere il dio dell'armonia e della venustà, prende il portamento ed il contegno del gladiatore nel circo; è Pane, che abbandonata l' amabile sua giocondità per l' ebbrezza dei Satiri, emana striduli suoni dalla sua prediletta siringa; è Ciprigna che scioltosi il cinto, toglie al suo sorriso, a' suoi gesti, al suo passo, a' suoi atteggiamenti ogni vezzo, ogni fascino; è Flora, che varcati i limiti de' suoi amabili sollazzi, è divenuta baccante; è Erigone, che dimentica d'essere ninfa viva e leggiera, prende il contegno e la severità di Melpomene; è

---

(1) Ne' migliori dizionarii Inglesi trovansi aggiunte alla parola *Grazia* le seguenti significazioni: — *Beauty* (bellezza); *Ornament* (ornamento); *Specious* (prestanza, apparente, quasi aggradevole apparenza). — Alla parola *Grazioso*: — *Beautiful* (bello); *Withdignety* (dignitoso); *Comely* (grazioso o nobile); *Deeent, Handsome, Generous* (decente); *Convenient* (convenevole); *Elegant* (elegante). — Il grazioso è un composto di elegante, di ridente e di nobile. Tuttociò ch' è piacevole, gentile, vago, amabile e galante, si può dire grazioso. Si citano tutte queste definizioni, perchè possono esse in qualche modo chiarire la teoria (se pur ve n' ha) della grazia.

Alcide, che, deposta la clava, cerca fingere l'amabilità e l'abbandono di Bacco.

Ecco quali sono le metamorfosi morali che subiscono i personaggi e i caratteri, allorchè il grazioso ed il bello associati non vengono al conveniente ed al giusto; quindi la convenienza e la giustezza sono annoverate fra le grazie indispensabili al perfezionamento ed all' abbellimento delle opere artistiche; mancanti di queste essenziali qualità, le immagini più brillanti de' poeti, le figure le più patetiche degli oratori, le descrizioni più pompose e fiorite degli storici, gli ornamenti e gli accessori dei quadri, delle statue e delle produzioni d' architettura e di musica, non hanno che lo splendor passeggero di quei fuochi notturni, i quali, dopo averci per alcuni momenti abbagliati, ci lasciano d' improvviso ancora nel buio avvolti. L' interesse di coteste opere è sempre di corta durata, poichè la critica le getta fra le cose mediocri, e in fatto di belle arti il mediocre non dista molto dal nullo.

Una espressione bella, intelligibile, pittoresca, s'ella non è in pari tempo relativa ai personaggi ed alle cose che si rappresentano, non giungerà mai a produrre il propostosi effetto; imperciocchè ogni oggetto, ogni passione, ogni professione, ogni dignità, ogni condizione di fortuna, ogni avvenimento, ogni circostanza di tempo e di luogo esige dei gesti e degli atteggiamenti differenti ed analoghi: un soggetto leggiero, per esempio, non si deve pomposamente trattare, e viceversa un grave ed importante non deve essere espresso con modi burleschi e triviali: quindi l' artista adattando convenevolmente l' imitazione al soggetto, deve rappresentare con semplicità le picciole cose, le mediocri con temperanza e le sublimi con dignitosa maestà; usar non devesi col coltivatore il medesimo linguaggio che si terrebbe col principe, col magistrato o con altra persona di grado; conviene conformarsi ai costumi, ai sentimenti, alle cognizioni, alle abitudini di coloro co' quali si venne a contatto.

« *Singula quæque locum teneant sortita decentem* ».
« Con decoro ogni cosa abbia suo luogo ».
Orazio.

Passa una qualche differenza fra le Grazie e la grazia: quelle esistono nella stessa natura, esser può questa pro-

duzione dell' arte. Il ballo, la scherma, l' equitazione, il nuoto, tutti insomma gli esercizj della gioventù, rendono pieghevole il corpo e quindi, abituandolo a movimenti più spontanei, più liberi, danno a lui della grazia. Ma le Grazie non si accattano; e qui giova ripetere che le Grazie sono figlie della natura, il garbo e la grazia provengono dall' arte: una persona che cammini, balli e canti con grazia riesce di aggradevole compagnia. La buona grazia acquistata coll' esercizio o col praticare la società distinta, quella che i Francesi laconicamente chiamano *bon ton*, deve essere naturale, semplice, facile, civile, decente, modesta e piacevole; dev' essere, in fine, caratterizzata da una nobile annegazione di sè stesso (1).

I Greci furono i primi a rilevare le inflessioni delicate, tenui, soavi, le gradazioni appena percettibili che ornano la bellezza: come, per esempio, la regolarità dei lineamenti o delle forme, non che tutte le altre qualità già menzionate di sopra, le quali egualmente giovano, e spesse volte fanno le veci della stessa bellezza.

E posto anco che i Greci non siano stati i primi ad osservarle, sembra però che meglio di chicchessia le abbiano essi rimarcate ed intese, e che quindi per dar loro un corpo, per fissare in qualche modo la loro mobilità, per formarne un' essenza ideale, per personificarle in fine, abbian creato le Grazie, rappresentandole sotto gli attributi del sesso il più ricco di allettamenti. Così essi ci fecero intendere, ci resero, dirò così, sensibili tutti quei nonnulla che piacciono anche indipendentemente dalla bellezza, così infine ci familiarizzarono con le Grazie. I pittori greci che con più squisitezza di gusto e delicatezza d' ingegno caratterizzavano le Grazie nei loro lavori, furono Apelle, Protogene, Zeusi, Parrasio, Pausia, Nicia, Nicofane, Pausania e parecchi altri che gareggiavano con quei celebri scultori, i quali ci diedero i piu maravigliosi modelli del bello ideale e della grazia.

Possono le Grazie tutto render più bello, possono esse esistere in tutto: ne' tratti del volto, nell' insieme e nel-

---

(1) Le maniere fanno l' uomo grazioso; lo spirito e il temperamento lo rendono piacevole. — L' uomo grazioso piace; l' uomo giocondo diverte. — Le persone ornate sono graziose; le allegre sono piacevoli.

l'espressione della fisonomia, nei gesti, negli atteggiamenti, in tutti i movimenti sia del corpo che delle sue singole parti, nello sviluppo dei sentimenti e delle passioni, nelle fogge e nei panneggiamenti delle vesti, e sino nelle acconciature del capo.

Vollero il senno ed il gusto che le Grazie fossero figlie ed alunne della natura e compagne indivisibili dell'Amore e di Venere. Esse possono piacere senza l'aiuto della bellezza, ma la bellezza non piace senza il loro sussidio.

Non v'è soggetto sì cupamente malinconico a cui non abbiano adito ora l'una, ora l'altra, ora insieme unite le Grazie. Si osservi come la poesia, madre di tutte le arti belle, ci ponga innanzi la bellezza infelice ma sempre amabile, sempre attraente.

« Come che in viso pallida e smarrita
« Sia la donzella, ed abbia i crini inconti (1),
« E facciano i sospir' continua uscita
« Del petto acceso, e gli occhi sien due fonti;
« Ed altri testimonj d'una vita
« Misera e grave in lei si veggan pronti;
« Tanto però di bello anco le avanza,
« Che con le grazie amor vi può aver stanza ».

Ariosto.

Parny scrisse:

« La grâce est tout, avec elle tout passe ».

Questo gentile poeta aveva ben ragione di dir così; niun' al par di lui l'ha provato con produzioni, il soggetto delle quali sembrava dovesse escludere ogni sorta di grazia. Parny fu veramente il figlio prediletto delle vezzose tre dive.

Giunone, nell'Iliade, dopo di essersi accuratamente adorna ed aver dato così spicco maggiore alla sua naturale bellezza, sente tuttora che le manca alcunchè onde rendersi atta ad inspirare sentimenti d'amore, quindi, rivoltasi a Venere, la richiede per alcuni istanti del divino suo cinto, dispensatore dei vezzi che non sempre accompagnano la bellezza e ch'ebbe sempre in proprietà esclusiva delle Grazie la madre. L'avvenenza, gli ornamenti,

---

(1) *Inconti;* dal latino *incompti*, incolti, non pettinati. Orazio ha detto: *Incompti capilli.*

l' arte non bastan sempre senza il sussidio del *non so che* misterioso.

Dice Chesterfield che il duca di Marborough dovette in gran parte la sua fortuna ed il suo innalzamento alle Grazie. Fu con le affabili ed obbliganti maniere ch'egli, nel corso della militare sua carriera, trovò il segreto di riunire i potentati della Grande Alleanza e di deciderli unanimamente alla guerra, malgrado che i particolari loro interessi, la diffidenza e le false viste politiche li tenessero l' un dall' altro divisi. — Dice la Rochefoucauld che: « La buona grazia è pel corpo ciò che il buon senso è per lo spirito ».

Un altro autore, cercando di applicare alle produzioni dello spirito tutto ciò che fu detto sinora delle Grazie, pretende che esse furono circoscritte a tre, i nomi delle quali significano Fulgore, Dolcezza, Vivacità, per farci comprendere che nel discorso, un ornamento soltanto sufficiente non riesce sempre a tenerci per lungo tempo a bada: l'uno dall'altro isolati, il fulgido presto ci abbaglia, il dolce ci insipidisce, il vivace c' importuna: quindi mostrandoci che in una produzione le tre Grazie debbon tenersi per mano, ci viene avvertito che il fulgido dev' essere temperato dal dolce, il dolce dal vivace, e la vivacità dalla dolcezza e dal fulgore.

Le tre Grazie sono sempre ridenti, perchè nate dalla giocondità dello spirito; sempre giovani, perchè hanno la stessa natura dell' anima che non invecchia mai (1); sempre vergini, perchè altrimenti si cangerebbero in cortigiane indegne de' nostri sguardi; sempre decentemente vestite, imperciocchè una bella idea, un bel concetto piacciono allorquando presentati ci vengano, per così dire, vestiti di convenienti parole. Nè in casi tali d'altronde esigono esse una ricercata acconciatura: scioltezza di modi mista a un po' d'eleganza e nulla più; ed è appunto per questo che le vediamo girsene strascicando il vestito: una ingenua negligenza aggiunge grazia alle Grazie, sempre e precipuamente intente ad imitar la natura.

---

(1) Con molto senno afferma Rousseau, che le Grazie non sono periture come lo è la bellezza; che dotate esse di perenne vitalità ringiovaniscono sempre, e che v'han delle Grazie le quali sono di tutti i tempi e specialmente quelle dello spirito.

Le scorgiamo, infine, ricoperte di panni non solo leggierissimi, ma eziandio alcunchè trasparenti, onde ingegnosamente indicarci due importanti regole dell' arte oratoria : se un discorso abbisogna d' ornamenti, conviene però ch'ei non ne venga aggravato; se ha duopo di nascondersi sotto mistico velo, è necessario parimenti che attraverso di questo, facilmente traspaia il concetto dell' autore.

Gli scrittori, cui le Grazie sorrisero e nelle produzioni de' quali tutte le qualità si rinvengono, tutto il carattere che accennammo di sopra, sono: Omero, Socrate, Platone, Senofonte, Anacreonte, Teocrito, Menandro, Saffo, Aristippo, — Virgilio, Ovidio, Orazio, Catullo, Tibullo, Terenzio, Luciano, — Dante (1), Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Metastasio, Guarini, Fortiguerri, Parini, Casti (2), Fantoni, Rolli, Meli (3), — Lafontaine, Racine, Fénelon, Montaigne, Quinault, Voltaire, Montesquieu, Sevignè, Deshoulieres, Barthélemy, Fontenelle, Delille, Buffon, Florian, — Gessner, Wieland, Gleim, Goethe, Schiller, Holberg, — Shakspeare, Milton, Pope, Sterne, T. Moore, Byron, — Cervantes, — Goudouli (4).

Tutto ciò ch' è simpatico e grato, che ingenuamente, senza il soccorso di modi accattati, senza ricercatezza, senza esagerazione, e, dirò così, come sortito dalle mani del caso, ci diletta e c' incanta, tutto provien dalle Grazie. Conviene saper piacere senza aver l' aria d' occuparsene; bandire gl' inutili ornamenti e le ampollosità inopportune; essere amabile, elegante, ma non affettato; grande, ma non iperbolico; ed è soltanto con la stretta osservanza di tai precetti che mai non si perde di vista la natura, nostro principal tipo, nostra guida infallibile, nè gli scrittori e gli artisti che o furono o sono gl' interpreti i più ingegnosi di quella (5).

---

(1) In alcuni episodi della Divina Commedia e nel Canzoniere.

(2) Nelle Anacreontiche.

(3) Nelle sue poesie in dialetto siciliano.

(4) Poeta della Guascogna.

(5) Vedi la XIV ode Olimpica di Pindaro, in onore di Asopico d'Orcomene, vincitore nella corsa : in essa il poeta rende omaggio alle Grazie, ed i suoi versi sono degnamente consentanei al soggetto. — Nel tempio di Delfo sta-

La grazia formasi e ha seggio nel contegno, nel portamento, nelle pose, ne' gesti, nell' alterna espressione della fisonomia, infine in ogni singola mossa del nostro corpo; ma per rilevarla conviene che in ciascuna di esse veggasi naturalezza, disinvoltura, semplicità, amabile non curanza, perfetta armonia, rinunzia assoluta a tutto ciò ch' è superfluo ed incomodo.

Le attitudini ed i movimenti i più semplici sono quelli che più si prestano alla grazia: difatti, osservate i bambini, ne' quali gl' impulsi dell' anima sono sì ingenui e le tenere membra del corpo sì obbedienti e pieghevoli; osservateli, dico, come son veri, come spontanei sono tutti i loro movimenti. Quindi le passioni semplici e schiette tanto giovano alla grazia, quanto le indecise e complicate sono ad essa nocive: la naturalezza, l' innocente curiosità, il desiderio di piacere, la gioia spontanea, il dispiacere, i lamenti e sino le lagrime per un caro oggetto versate, affetti tutti espressi con ischiettezza e semplicità, sono, in pari tempo, suscettibili tutti di grazia.

La grazia è un dono della natura: quindi coloro che si dedicano al ballo od alla mimica, e che, naturalmente non possedendola, cercano di acquistarla con l'esercizio, se muniti essi non sono di una perfetta cognizione dell' arte e dotati, nel tempo stesso, di squisito sentire, non diverranno che manierati, smorfiosi, affettati, esagerati e spesse volte ridicoli.

Per ben conoscere un buon ballerino, un bravo mimo, conviene, a mo' d' esempio, sorprenderli e farli sostare in una positura, in un gesto qualunque, onde attentamente esaminarli, e trovato che in quelli osservino essi i principii che costituiscono la grazia, che stiano alle regole del buon gusto, che i corpi, le braccia e le gambe loro, formino un insieme armonioso, piacevole, atto ad essere disegnato, degno infine di servir per modello al pittore e allo scultore, il ballerino ed il mimo saran formati, nonchè degni d'encomio (1).

---

van le Grazie al destro lato d'Apollo, rimarchevole prova della loro importanza e della venerazione in cui le tenevano i Greci.

(1) Il ballo e la pantomima sono due arti bastantemente difficili, nè tutti coloro che le professano sono in grado

Si possono distinguere due generi di grazia, i quali, in certo modo, sono opposti fra loro: il maestoso ed il familiare. Questo si scorge nelle persone gentili, quello nelle belle, e precipuamente nelle donne saggie e virtuose. La grazia familiare, come la più seducente, eccita il piacere e la voluttà; ma la grazia maestosa inspira rispetto ed imperiosamente comanda; questa era l'ornamento di Minerva, quello l'appannaggio di Venere.

Si veggono degli individui che in differenti età della loro vita ora posseggono questa, ora quella sorta di grazie, come ve n'ha di quelli che ornati ne sono nel medesimo tempo: costoro, serii talvolta e riservati, col maestoso loro contegno c'impongono, tal altra, festevoli e scherzosi, nati ci sembrano al piacere, alla gioia. Sulle scene particolarmente, e soprattutto nella danza di carattere, si presentano e brillano le grazie.

Dacier osserva anch'esso, parlando dello stile, che « vi sono due differenti sorta di grazie: le une maestose e gravi, atte alla dignità della poesia, le altre semplici e familiari, proprie ai motteggi della commedia. Queste appartengono alle composizioni di stile leggiadro e faceto; erano queste le grazie di Lisia, il quale, a sentenza di Dionisio d'Alicarnasso, in tale genere eminentemente distinguevasi; ed è perciò che Cicerone lo chiama *venustissimum oratorem*. Ecco uno de' graziosi frizzi di questo oratore leggiadro: parlando un giorno degli amori d'Eschine per una vecchia: *Egli ama*, disse, *una donna della quale è più facile enumerare i denti che le dita;* ed è per la stessa ragione che Demetrio pose le Grazie di Lisia nell'istesso grado di quelle di Sofrone che faceva dei *Mimi* (1) ».

Abbenchè la grazia risguardi principalmente la figura dell'uomo, non consiste quella soltanto in ciò che a questa è assolutamente essenziale come, per esempio, la posi-

---

di dire: *Anch'io sono pittore.* — Ecco come parla la Danza in una scena lirica di Schiller: « Io furo le ali a Zeffiro per munirne i mortali: do norma alla misura dei loro passi; la mia bacchetta regola i loro movimenti; ma il dono il più prezioso ch'io loro comparto è la grazia ».

(1) Specie di commedia dai Francesi chiamata *vaudeville*.

tura ed i gesti, ma negli accessorii altresì, vale a dire, negli abbigliamenti e nelle acconciature, osservando però che esista sempre una tal quale analogia tra l' azione che deve rappresentarsi e la persona che agisce; imperciocchè ogni estraneo ornamento può essere nocivo alla grazia, all' effetto pittorico, alla bellezza medesima.

Per fare che risulti la grazia degli accessorii consentanea a quella che risultar deve dalla figura, fa duopo, quanto più è possibile, imitar la natura: nelle opere della più alta antichità il partito delle pieghe, al disotto della cintura, scende quasi perpendicolare, e formansi queste come da per loro in un panneggiamento disinvolto e leggero; e siccome gli artisti diligentemente badavano a ben foggiare le vesti, a misura che l' arte progrediva, essi cercavano, è vero, la varietà, ma eran da loro trattate sempre le vesti come tessuti leggeri, le pieghe dei quali non dovean mai vedersi soverchiamente affastellate, nè spensieratamente disperse, ma bensì ravvicinate e sovrapposte con elegante semplicità. Essi ci mostrano:

« . . . . les belles draperies,
De grands plis bien jetés suffisamment nourries,
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce,
Et, sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse ».

Molière.

Le sole Baccanti veniano rappresentate dagli antichi in gonne succinte e svolazzanti, anco allorquando le scolpivano in marmo, senza però leder mai la decenza, senza forzar la *capacità* della materia. Ma nelle deità e negli eroi vediamo i pallii e le tuniche foggiate in modo da inspirare rispetto non poste là *a trastullo del vento, come bandiera spiegata.*

I famosi bassirilievi del Partenone ci offrono eccellenti modelli in proposito, quivi i panneggiamenti della Flora, dei senatori, delle vestali e delle muse presentano all' artista largo campo di studio.

Nei tempi moderni sembra che, dopo Raffaele e i suoi migliori allievi, siasi posta in non cale la grazia in ciò che riguarda le fogge delle vestimenta. Nè si comprende come Voltaire abbia potuto trovare meschino il panneggiare

dell'Urbinate. Questo giudizio deturpa come una sordida macchia le critiche di quell' illustre scrittore.

Nel secolo trascorso si accumulavano in tal modo le pieghe nei panneggiamenti che le forme del corpo, lo spicco delle quali tanto era in cuore agli antichi, vi si veggono sotto, per così dire, intieramente sepolte, e le figure stesse sembrano fatte per portare il grave saio che l' immaginazione e la mano dell' artista, ancor più gravi di esso, si compiacquero dar loro.

Presso i Greci e i Romani, soltanto gli uomini e le femmine di rotti costumi vestivano stoffe conteste a fiori. Questo genere di tessuti, nonchè gli altri listati a vari colori, o di un sol colore cangiante, che nelle antiche pitture si veggono, erano foggie di nazioni barbare da quei due popoli insieme ad altri usi adottate (1).

Tuttociò ch'esponemmo sinora mette in chiara evidenza i principali caratteri della grazia e della bellezza, i quali, insieme riuniti, altro non sono che natura e semplicità.

(1) Vedi E. Q. Visconti.

V.

Sul bello ideale delle positure, atteggiamenti e movenze negli esercizj, nei giuochi, nella danza e nella pantomima.

Massime degli antichi. — Imitazion dei moderni.

Ciò che costituisce la bellezza nei movimenti dell'uomo sta: prima nello sviluppo delle proprie forze, poi nel facile e libero uso di ciascun de' suoi membri, quindi nel franco e in un sicuro posarsi ed atteggiarsi; infine nel sapere, dirò così, bellamente e dottamente disciplinare il proprio corpo, ed a tutto questo egli giunge cogli esercizj ginnastici, col ballo e con la mimica: questi due ultimi studj specialmente gli son proficui, preziosi (1). Gli esercizj ginnastici poi, come i letterarj ed istruttivi lo spirito, gli corroborano il corpo, ne sussidiano lo sviluppo, lo perfezionano, lo fanno più bello.

Posto che nulla contende all'uomo, dalla natura ben costituito, il farsi perfetto sotto ambo i suindicati rapporti, nulla ei deve lasciare intentato onde potervi aggiugnere; poichè nulla puol esservi di più soddisfacente all'uomo dell'applicarsi, per quanto l'arte il permetta, al perfezionamento delle fisiche doti che generosa a lui diede natura.

---

(1) Questa verità fu già analizzata e dimostrata dall'autore nella sua storia del ballo: *V. Manuel* e *Le Code de la danse* da lui pubblicati a Parigi e a Londra

Presso gli antichi comprendea la ginnastica tutto ciò che è in rapporto cogli esercizj del corpo, sia come fatiche, come giuochi, come professione, come certami.

Fatiche. — Gli antichi, che tutto cercavano nobilitare, che a tutto sapean dare grandezza, non isdegnavano di ammettere nella ginnastica alcune operazioni meccaniche, quindi abituavansi, per principio, a sorreggere gravissimi pesi, a percuotere con giustezza e vigoria gli oggetti sottoposti al martello, a prendere l'attitudine più acconcia onde agire potentemente sui corpi voluminosi e pesanti, sia traendoseli dietro, sia sospingendoli innanzi. Le statue, monumenti di profondo sapere, espressamente esposte a modello nei ginnasi degli antichi, chiaramente ci attestano l'importanza che essi davano a questo genere d'esercizj, nei quali anco gli uomini più alieni dai comuni lavori, ambivano l'esser creduti capaci di sostenerne all'occorrenza l'esperimento.

Giuochi. — Consistevano questi nell'esercizio del disco, della barra e della palla; della musica e degli strumenti d'ogni sorta; della danza d'ogni genere e della pantomima; delle giostre e delle corse a piedi, a cavallo e sui carri; di varie maniere di lotte, complessivamente dette *Penthatle* (1).

Professione. — Annoveravansi in questa categoria i guerrieri, i gladiatori, i mimi e i saltatori.

Certami. — In questi riunivansi gli esercizj dei varj

---

(1) Sorta d'esercizio degli antichi che comprendeva cinque specie di giuochi o tenzoni, cioè: *la lotta*, *la corsa*, *il salto*, *il disco*, *il pugilato*. « La disposizione per combattere si compone di grandezza, di robustezza e di celerità, perchè ancora un che sia veloce s'intende robusto; imperciocchè chi può in un certo modo gittar le gambe e muoverle presto ed a lungo, s'intende corridore. Chi ha forza di stringere e di fermar l'avversario, è lottatore; chi battendolo può spingere, si dice pugile; chi vale in questi due modi, si nomina pancratista; chi è dotato di tutte queste parti, si domanda pentatlo ». *Retor. di Arist. Trad. di An. Caro.* — Avevasi Mercurio per inventore della ginnastica, ed è per questo che viene soprannominato *Enagonios*. Il professore di ginnastica era detto *Gymnaste*.

generi di lotta, del cesto o pugilato, dell'arco, della lancia, del giavellotto, dei combattimenti a brando corto e clipeo, di quelli a spada lunga (la scherma dei moderni) e di quelli a cavallo, riassunti poi in diverse epoche sotto la denominazione di tornei.

Erano questi gli esercizj della palestra, del circo e del teatro appo gli antichi, dei quali Omero, Pindaro e Virgilio e tanti altri, che cantarono le prodezze di que'secoli eroici, a noi trasmisero le magnifiche descrizioni, testimoniate sì evidentemente dai capi d'opera di scultura che ce ne conservarono ostensibili le tradizioni: *Il Gladiatore combattente*, l'*Apollo Pizio* che sosta dallo scoccare le divine saette; i *Lottatori*, il *Discobolo*, il *Clavigero* e tutte le statue, tutti i bassirilievi rappresentanti i giuochi ed i combattimenti degli eroi greci e romani, erano infallibilmente destinati ad ornare i luoghi dei pubblici ludi, nonchè a fissare, come modelli di perfezione, le pose, gli atteggiamenti e le mosse da praticarsi in ciascheduno esercizio, e tanto più è da crederlo in quanto che ogni vincitore, nelle agonali solennità, aveva il suo statuario che modellavalo nello stesso punto d'azione, nell'atteggiamento medesimo in cui trovavasi nel riportar la vittoria. L'idea di questa gloria, da coloro sì caldamente ambita, stimolava il combattente a disegnarsi in tutti i suoi atteggiamenti, a cader, soccombendo, con pittoresco abbandono, ad esprimere nobilmente e *maestosamente* sino il dolore delle ferite, l'agonia della morte.

« Tu connais des Romains les passe-temps cruels,
« Ce spectacle de sang et ces combats atroces,
« Où ce peuple vanté repaît ses yeux féroces,
« Excite de la voix le triste combattant,
« Le regarde tomber, l'observe palpitant,
« Veut qu'à lui plaire encore il mette son étude,
« Et garde en expirant une noble attitude ».

Saurin.

Ecco a quai mezzi ricorrevan gli antichi onde rinforzare, abbellire, perfezionar la persona; ecco perchè le loro forme, i loro atteggiamenti, ogni singola loro movenza, ogni gesto avea l'impronta del vero bello ideale. Ammirabile esempio! . . . Erano essi che somministravano i bei modelli agli artefici.

La positura è una maniera istantanea, nella quale sosta

il corpo e ciascuna delle sue membra; l'attitudine è più durevole, più figurata. La posa è l'attitudine del modello; l'attitudine è la posa del corpo e di tutte le sue parti: ella ne forma un insieme armonioso, espressivo. Spoglia di sentimento, ogni attitudine è insignificante, e quindi priva di effetto. I movimenti coi quali si ottiene devono essere semplici, facili, graziosi, naturali e disegnati con garbo, a'quali se si accoppieranno quelli della fisonomia ne risulterà la vera, la principale espressione. Non v'ha stabilità nelle pose e nelle attitudini se prima stabilite non sono anco le nostre idee: la testa, le braccia, le gambe, il corpo tutto vanno allora, dirò così, dondolando al materiale impulso dei nostri movimenti; sono esse, viceversa, aggradevoli, belle, interessanti, energiche, espressive, allorchè a colpo d'occhio dipingono le passioni, gli slanci dell'anima da cui sono prodotte:

« I loro supplichevoli atteggiamenti parlavano per essi ».
Fénélon.

« Ciò detto, tace; e la risposta attende
« Con atto che 'n silenzio ha voce e preghi ».
. . . .
« Il tuo dir, e 'l tacer del par m'alletta.
Tasso.

« Ad un atto che parla con silenzio ».
Petrarca.

È nostro intendimento di dare col mezzo di linee geometriche un'esatta, ragionata, invariabile norma, dalla quale rilevi l'artista pantomimo, il drammatico ed il disegnatore, qual esser debba il modo di foggiare gli atteggiamenti, di dar loro l'espression degli affetti, dei varj moti dell'anima, e in pari tempo associarvi l'effetto pittoresco, peculiare carattere del *bello ideale.* Attenendosi a queste linee nel comporre le positure e i movimenti sì del corpo che di ciascuna sua parte, conviene farlo con gusto, eleganza, grazia, facilità, senza affettazione, insomma senza esagerazione; l'anima e l'intelligenza dell'artista potranno seguirle, ma come all'insaputa di chi dovrà osservarle. Fa d'uopo considerar queste linee come le travi dell'armadura sulla quale, a mo' di dire, edificar debbonsi gli atteggiamenti e le movenze. – Nasce il moto dallo scomporsi dell'equilibrio perfetto; torna la quiete se l'equilibrio perfettamente si

ricompone. – Questa osservazione dei naturalisti servir deve di scorta tanto al mimo che al ballerino, onde naturali ed aggradevoli possano essi rendere le loro mosse, i loro atteggiamenti. Accade talvolta che nelle opere degli scultori, e segnatamente dei pittori, siavi una qualche figura non affatto posata ed atteggiata qual natura richiede; lo studio di un centro di gravità preserverà chiunque da siffatto abbaglio. Tutto ciò che apparentemente si mostra men grave, allo sguardo è leggero; quindi, stando al nostro metodo, noi rappresenteremo la *leggerezza* sotto la figura di una piramide capovolta, e dimostreremo così che, per dare ad un corpo aria svelta e leggiera, conviene, per quanto è possibile, diminuirne la base. È questa una regola importantissima cui tener deve dietro l'artista onde scansare, nelle pose delle sue figure, il pesante, l'ottuso, a meno che non vel tragga una determinata affezione, come sarebbe lo sbigottimento, il dolore, l'affanno, in cui sembra che il corpo, oppresso da grave pondo, mal sorregga le membra.

Perchè un gruppo riesca aggradevole sotto il rapporto delle movenze, fa d'uopo ch'egli offra svariato avvicendarsi, armonioso contrasto, semplice complicazione di linee; e un bell'esempio ne abbiamo nel *Ratto della sabina* di Gian Bologna, superbo gruppo in marmo, che si vede a Firenze sotto *la loggia* dei *Lanzi*. Tutte le volte che io ebbi l'occasione di passarvi dinanzi, forza mi fu soffermarmi, compreso sempre d'ammirazione novella. Non v'ha, cred'io, più bella, più pittoresca, più poetica composizione di quella. Tutto intero in essa si mostra, sia per altezza di concetto, sia per finitezza d'esecuzione, il celeberrimo artefice del bel *Mercurio* in bronzo. Offre inoltre questo gruppo ingegnoso le tre differenti fasi dell'umana vita: la gioventù, la virilità, la vecchiezza, ciascuna, sotto ogni rapporto, espressa con ammirabile verità. Anco la *Virtù domatrice del vizio* è una delle pellegrine produzioni di quel grande scultore. V'ha pure in questo gruppo l'impronta del genio che seppe dargli un tipo in nulla somigliante agli antichi modelli dell'arte. N'è grande il carattere, nobile, energico e d'un effetto incantevole; n'è felice il concetto, perfetta l'esecuzione. La giacitura, le forme, le movenze e l'espressione d'ambo quelle figure, sia per la distribuzion delle linee, sia per l'espression de' loro diversi affetti, offrono tale un contrasto che appaga l'occhio e la

mente. Par che per man vi si tengano la poesia e la filosofia. L' atteggiamento del suo *Mercurio* poi presenta un complesso di linee sì graziosamente intersecate fra loro che ne risulta un insieme tutto venustà e leggiadria.

La bella e semplice disposizione delle linee caratterizzanti la forza e la vigoria, che diede Agasia d'Efeso all'attitudine del suo *Gladiatore*, mirabilmente ne fanno spiccare l' energia e la baldanza (1).

Nell'*Apollo di Belvedere* nobili sono le linee formanti il maestoso atteggiamento di un nume. L' autore di questa statua maravigliosa, e dopo lui Raffaello, diedero il tipo di tutte le linee componenti l' eleganza, la grazia, la nobiltà, la perfezione, il sublime onde è composta la *bellezza ideale*.

Fra le precipue qualità che costituiscono il *bello* debbonsi annoverare la convenevolezza e la decenza: sì fattamente vi badavan gli antichi che, tolto quando rappresentar ei dovevano l' uom rotto al vizio, il baccante o la persona inchina alla mollezza ed alla voluttà, non permettevansi mai di offrire atteggiamenti, dai quali, per isconcio disordine, fosse dipinta la sfrenatezza del cuore e della mente. Essi guardavansi anco dal posare le loro figure con le gambe incrocicchiate, atteggiamento che indica obblio di civiltà e di rispetto, mancanza d' amor proprio e segnatamente pigrizia, accidia, negligenza, abbandono.

I tranquilli atteggiamenti del riposo e del sonno debbono anch' essi avere la loro espressione, la loro compo-

---

(1) Questa statua vien detta dagli antiquari: *Il gladiator combattente*. Egli è rappresentato interamente nudo, e nell' atto di affrontare un avversario a cavallo, alto tiene il sinistro braccio munito di scudo come per ischermirsi dai colpi di quello, e in pari tempo protende indietro il destro, armato di brando, onde vibrare con più potenza il suo. Tutto mirabilmente coincide in questa statua al doppio scopo del suo atteggiamento; ogni membro, ogni muscolo, ogni articolazione spira la forza, il movimento, la vita; è questo forse il tipo più perfetto in tal genere che abbia trasmesso a noi lo scalpello dei Greci. Parlando di questa statua: — Quel capo d' opera, soleva dire Canova, vale tant' oro quant' egli pesa.

stezza; imperocchè evvi nell'arte il modo di piacevolmente disegnarli. E che, tanto gli statuari, quanto i pittori abbiano con amore studiato a ben rappresentarli, testimonianza ce ne fanno parecchi eccellenti modelli ch' essi trasmisero a noi. Anco dall' immobilità e sino dall' assopimento del corpo, qualora abbandonato non l' abbia, dee *trasparire* la permanente vitalità dell' anima. Da questo principio derivano le peculiari espressioni che appropriar debbonsi alle svariate pose dell' uomo.

Formidabile è il riposo dell' *Ercole Farnesiano*. L' idea che possa il rappresentante della fisica forza scuotersi dall' immobilità che lo atteggia, costringe, quasi direi, l' osservatore che lo contempla a ritrarsi dal suo cospetto. Egli argomenta, atterrito, quale diverrebbe il vincitore di Anteo, lo sterminatore dell' Idra di Lerna e del Leone nemeo, se, spinto dall' indegnazione e dall' ira, ei si movesse ad una giusta vendetta. Il riposo medesimo di quella statua proclama la terribile possa d'Alcide e in un la somma sapienza dell' artefice che lasciò al mondo in quella uno dei più distinti capolavori della scultura.

Le opere di Michelangelo, artista « *degno anch' egli di star fra tanto senno* » chiaro ci attestano quant'ei tenesse in conto quella sublime creazione dello scalpello greco. Con altezza di concetto seppe anch'esso, l' artefice fiorentino, esprimere sino all' evidenza i relativi caratteri de' suoi personaggi, malgrado l'apparente impassibilità delle loro pose. Anco i poeti han decantato l' espressione negli atteggiamenti del riposo e del sonno (1).

V' hanno pur troppo degli artisti, degli attori che, non osando porre il piede al di là della linea che circoscrive

(1) Un giudice competente delle arti belle, nel far l'elogio della Venere dormiente del Tiziano osserva: « Che lieve lieve sembra aleggiando le vada sulla fisonomia un aggradevole sogno, che da ciascuno de' suoi lineamenti soavemente espressa venga l' agitazion dello spirito; che mossi dal candore e dalla calma dell' anima, nulla offrano di affettato, nulla di ritenuto i graziosi contorni del suo volto; che fiamma non abbia in essa il fuoco delle passioni e dell' immaginazione; che tutti gli umani affetti insomma ingentiliti sieno in quel bellissimo corpo ».

la mediocrità, sono di avviso che una positura semplice, un atteggiamento tranquillo spogli esser debbano d' espressione e d'interesse, e quindi, ribellandosi alla naturalezza, intieramente si addanno al manierato ed all' esagerato. Ma costoro s' ingannano a partito: nulla è più bello del *vero*.

FINE.

IL MAESTRO

FRANCESCO BLASIS

DI

D. FABRIS

(Estratto dalla Rivista Musicale di Firenze, Anno 1842, N.° 26, 27 e 29) (*).

La conversazione d'un vecchio maestro è ognora dilettevole. Egli ci rannoda al passato, misura le opere del presente sopra uno studio che gli anni resero venerando, e giudica dei contemporanei colla certa scienza del valore di coloro che furono. Egli narra i metodi, gli studi e la vita di quegli uomini grandi, le cui opere per una moda troppo instabile non poterono giungere fino a noi vive e parlanti. Egli discorre di essi coll'amore di un figlio e gli ama quanto la patria sua. Il suo conversare diventa perciò interessante sotto diversi aspetti, e la sua vita un'istruzione, poichè è unita a tutto ciò che vi era di importante nella periferia musicale di quel tempo e a tutto ciò che ne formava il più bello ornamento.

Uno di questi bravi maestri con cui io spesso convengo, si è il maestro Blasis.

Nato in Napoli nel 1765 egli assistè alle più luminose fasi musicali che da poco tempo ha percorso il dramma; perciò

(*) L'editore di questi *Studi sulle Arti Imitatrici*, avendo osservato che questa specie di biografia del Padre dell'Autore presenta l'impronta del carattere di questo libretto, ha creduto che unendola a' soggetti che racchiude, non fosse fuori di luogo.

potè vederlo emergere dalle penne dei poeti, che i tempi costrinsero a indagare nuovi soggetti in un'epoca meno conosciuta, onde la natura apparisse sotto altri aspetti, e si mostrasse diversa dai felici sogni degli arcadi; e lo sentì, quasi animato di nuova vita con le divine note del Rossini, e le dolcissime del Bellini indicare altre arcane foggie di sentimenti musicali.

Il Blasis per conseguenza in tutto esperimentò i suoi talenti tanto nel comporre le semplici burlette della sua gioventù, come i serj drammi della sua piena età; e se gli ultimi pel facile giro del gusto non restarono sulle nostre scene, le prime però ancora si cantano sulle scene di Napoli, e le messe e le altre composizioni sacre da lui scritte per i conservatorj tuttora s'ascoltano con divozione ed interesse.

Il suo stile musicale conserva le norme della vecchia scuola italiana, e benchè soggiornasse per molti anni in Francia, tenne sempre la musica italiana migliore della oltramontana. « Mi è ognora piaciuto la semplice ispirazione dei figli di questa terra, la melodia innata del nostro popolo più assai dell'elaborata e profonda armonia di oltramonte » (*); così questo rispettabile maestro mi ripeteva l'altro jeri.

« Gl'Italiani, proseguiva, ai tempi miei amavano le burlette che rallegrassero gli animi già per lunga pace avvezzati a non vedere una nube sul loro orizzonte e toglievano agli stessi drammi tragici ogni pensiero di morte e di tirannia, cercando che avessero lieto fine. Gli Jomelli, i Buranelli, i Piccini, i Sacchini, i Trajetta, i Guglielmi, i Sarti, gli Anfossi, i Paesiello, i Cimarosa, i Paër e tanti altri mettevano in musica sempre gli stessi libretti, forse per mancanza di poeti, o perchè Metastasio colla bellezza dei suoi drammi avea segnato una meta che alcuno non osava sormontare, o credendo che non si trovassero altri soggetti degni delle divine melodie di quei celebri maestri, o per vezzo di moda, od anche perchè la fervida loro fan-

(*) Ci siamo fatti un dovere di riportare con la maggior esattezza possibile e per intero le parole del maestro, il cui pensiero forse ritorna con compiacenza al passato.

tasia cercava al caso facilmente nuovi motivi che comprendessero una espressione musicale più adattata. L'*Alessandro nelle Indie* fu melodicamente vestito con armoniose note dal Piccini in prima, e quindi col solo lasso di tempo di un anno si sentì quello del Sacchini. — Il *Demofonte* esercitò più di dieci maestri fino a che Jomelli lo fe' considerare un capo lavoro abbellito dalle sue ispirazioni. L'*Olimpiade* fu scritta diciannove volte, ed è celebre l'aria *Se cerca — Se dice — L'amico dov' è?* . . . che ho sonato io stesso sul piano con 19 motivi tutti differenti, i quali tutti sono pregiabili e per la novità e per la verità d'espressione. »

« Forse non vedendosi ancora le produzioni del genio, e dovendo ogni maestro essere principalmente addetto a dei Conservatorj e a delle Cappelle per vivere, erano a questi necessariamente obbligati a scrivere tutti una *messa*, un *vespro*, ecc., con la maggior novità possibile; perciò era giuocoforza il meditare nuovi motivi sopra parole che secoli e secoli avevano dato ad interpretare al sentimento musicale. — E questo sviluppava il genio di quei sommi che ora si tengono per privi di arte declamatoria, e non conoscenti del vero storico sentimento delle situazioni drammatiche dei personaggi che facevano cantare. »

« Oggi per lo più nella musica, quello che domina, è l'ingegno e non il genio, nè a questi tempi troverebbesi facilmente chi variasse sopra motivi lo stesso libretto. Il solo forse che ha saputo conservare il suo innato genio, è il celebre Rossini, che per lo spazio di quasi 20 anni, salvo errore, ha scritto almeno 30 Opere classiche. Chi ardirebbe comporre una *Semiramide*, chi un *Otello*, chi una *Gazza Ladra*, chi un *Barbiere*, chi un *Mosè*, un *Guglielmo Tell*, ec.? »

« Io compatisco i nuovi compositori musicali. A questi, non avendo soggetti adattati, il moderno metodo d' istruzione non fa concepire esattamente la distinzione delle voci, come dovrebbero essere per eseguire pezzi concertati. Onde comporre un pezzo concertato è d'assoluta necessità, una voce di basso, un tenore, un contralto ed un soprano, come l'hanno dimostrato tutti i nostri celebri preallegati maestri, e chi ha data quest'ultima ed incontrastabile prova è Rossini nel quartetto di *Bianca e Faliero*. Oggi il basso è diventato baritono, se tale si può chiamare. Il

tenore d'oggi deve partecipare delle note del suo carattere e delle note sopra-acute, che passano il registro del contralto. Il contralto, poi non esiste nei tempi presenti; nè si trova più una Pisaroni, una Lorenzani, una Mariani, una Cecconi. Quanto ai soprani se non sono acutissimi non possono cantare la rumorosa musica moderna, e la maggior parte di coteste cantanti arrivano appena all'ottavo lustro. Vediamo spesse volte bastare che un cantante abbia voce e ricevuto un anno di lezione, se pure la prende, e come Dio lo sa! per essere caratterizzato artista ed esporsi sulle pubbliche scene, per cui i maestri sono obbligati spesse volte a servirsi di cotesti cantanti come per accompagnare l'orchestra. »

« Avvi ancora un altro classico difetto, ed è che molti dei nostri giovani compositori, non si adoperano bastantemente a comporre musica con naturalezza, con filosofia, cioè musica esprimente le passioni come richiedono il carattere, la situazione del soggetto ed il vero senso della parola, e fanno un' accompagnatura tutta opposta al sentimento. »

« A che serve, per esempio, nel mentre che il cantante esprime un periodo tragico, sentire dall'orchestra un waltzer, vedere una passione amorosa soffocata dal frastuono di stromenti d'ottone, da un accompagnamento di piena orchestra, e da ricercate e severe combinazioni musicali? »

« L'orchestra resta rifinita per la quantità di note e pel gran rumore di stromenti da fiato. I polmoni dei poveri suonatori vanno pel continuo soffiare consumandosi, e gli spettatori restano pel gran frastuono della gran cassa, timpani, tamburo fuor di modo storditi. Che si voglia usar ciò in una marcia, in un finale dove tutti cantano, sta bene; ma in un'aria, in una cabaletta, che vengono accompagnate da trombe a chiave come se la cantante non potesse intonare senza quell'ajuto, in un duetto, dove s'esprime una azione amorosa ed anche di sdegno, è forse necessario questo accompagnamento di grand' orchestra? Ma basta — piace alla generalità .... uniformiamoci! »

« Quello però che io non perdonerò mai a vari dei nostri maestri compositori italiani, egli è di andare limosinando le composizioni forestiere, tanto per imitarle come per esporle al pubblico — e ne abbiamo pur le tante prove! Noi mostriamo le opere estranee tradotte nel nostro idioma come se fossimo nell'infanzia dell'arte musicale, quasichè il ge-

nio italiano abbia abbandonata la patria sua. Non sono venuti in Italia, nella terra dell'Armonia, nel passato secolo, gli Hasse, i Gluck, i Graun, i Nauman, gli Shuster, i Misilveck, i Marclowitz, gli Sterckel, i Winter, i Girowetz, i Weigel, e quel genio stragrande di Mozart che pose al colmo la gloria della musica alemanna, onde attingere al fonte dell'Italiana melodia e studiare l'espressione drammatica? — Gretry, il riformatore dell'antica musica francese, non istudiò in Roma la maniera di mettere in musica le parole a seconda della situazione dei personaggi e de' loro caratteri e delle loro passioni? — Il grande Haydn studiò le opere classiche italiane, ne approfittò, ed onorava i melodici cigni della moderna Ausonia. — Quale maggiore elogio! » —

Il Blasis, come quello che nacque da nobile famiglia, era destinato a percorrere una brillante e fortunata carriera. Perciò fino dalla prima età volendo i di lui parenti farlo applicare all'arte nautica, venne messo in un real collegio, dove gli fu insegnato tutto ciò che era spettante a tale esercizio. Uscitone a 13 anni compiti, fu collocato in qualità d'aspirante sopra una fregata napoletana comandata da Don Pasquale Borras, suo zio dal lato materno, il quale grande di Spagna, e Cav. gran croce di Malta, era al servizio di S. M. Ferdinando in qualità di Ammiraglio quattralberi.

Ma l'antipatia del Blasis pel mare lo costrinse poco stante a dimettersi dal posto ottenuto, e la passione ed il genio suo per la musica lo spinsero a dedicarsi interamente a quell'arte, nella quale ei così bene si distinse.

Entrato, non senza grande opposizione per parte dei parenti, nel famoso collegio di S. Maria di Loreto, diretto dal Fenaroli, successore di Durante, seppe sì fattamente procacciarsi l'affezione del maestro, che ben presto, ajutato dalle amorose sue cure, potè con facilità e sollecitudine percorrere e studiare i suoi *partimenti*, o sieno bassi numerati, fughe, ecc., opera che i posteri non seppero superare, e che il mondo musicale adottò ansiosamente come cosa che non avea l'uguale, tanta è la chiarezza ed il sapere con cui è scritta. Poi non contento il maestro di tali studi e sempre diffidente del proprio sistema, fecegli studiare anche quelli di Durante, di Feo, di Leo, di Contumaci ed altri, e quindi lo incamminò al contrappunto.

Parrà strano che ben sei anni di studio indefesso fos-

sero necessari al Blasis, onde arrivare ad esperimentare i suoi talenti nel comporre, ma come dicevami egli: — I celebri maestri del 1700, ec., principiavano dall'insegnare le note fondamentali de' tuoni, e le scale ne' due modi maggiore e minore, poi le dissonanze, indi la maniera di prepararle e risolverle, i salti, o sieno movimenti regolari de' bassi, i bassi legati, i bassi semituonando, i rivolti, i circoli armonici, la maniera di trasportare da un tuono all'altro colle rispettive modificazioni, le transizioni enarmoniche, e tutto ciò che spettava all'armonia, dando in ognuno di questi precetti l'esempio pratico da essi stessi composto e spiegato, secondo la loro maniera, ma restando sempre d'accordo intorno alle stesse leggi fondamentali. Lo studente dopo aver eseguito tutto ciò sul clavicembalo, in oggi piano-forte, ed avere replicatamente mostrato di aver ben impresse nella mente queste prime lezioni, doveva esercitarsi a studiare i bassi numerati, o sia partimenti di diversi autori classici, non tralasciando però di spesso ripetere le antecedenti lezioni. Ordinariamente i partimenti di Leo, Feo, Scarlatti e Fenaroli erano quelli che allora facevansi studiare, tanto più che quelli del Fenaroli, e non lo dico perchè fu mio amato maestro, ma sibbene perchè giustizia gli fece il mondo, sono bellissimi, ed egli si è immortalato colla sua grand'Opera dell'*Armonia Pratica,* illustrandola senza quel *Verbiage*, come dicono i Francesi, ma cogli esempj da lui stesso composti. »

« Molti sono i maestri che hanno benissimo spiegato il sistema teorico dell'Armonia, come D'Alembert, Rousseau, Foux, che fu poi sviluppato ampliamente da Rameau e da tanti altri: ma costoro lo spiegarono per quelli che erano già iniziati in questa sublime arte, giacchè esso non è bastevole ad un esordiente che ha bisogno di principj elementari per poi iniziarsi a conoscere la scienza musicale. Quindi il migliore trattato sarà sempre la non mai abbastanza lodata opera del Fenaroli, poichè nel volere scrivere di nuovo sopra ciò si accrescerebbero inutilmente i volumi nelle biblioteche musicali, si produrrebbe confusione nelle menti degli allievi, ed altro non si farebbe che mischiare teorica e pratica senza conchiuder nulla. »

« Esercitato che si fosse ben bene l'allievo sopra quei trattati, doveva mettere in pratica tutto quello che aveva già suonato incominciando dalla scala, e facendo cantare

sopra lo stesso basso, 2, 3, 4, 5, ed anche più parti. Poi si passava ne' bassi che o dati eran dal maestro, o dallo scolaro composti, e questi si chiamavano *Disposizioni a più parti*, insegnando le *imitazioni*, e addestrandosi per le fughe. Indi le fughe a più parti e di diverse maniere, il che conveniva fare sopra le fughe di Scarlatti, Leo, Sala, Contumaci, Tarantino, Fenaroli, Santucci, ecc., onde conoscere i diversi sistemi e materie, per poi passare ai *Canoni*. » —

« Questo era il metodo con cui allora studiavasi, metodo per vero dire lungo, ma però tale che avvezzava e riduceva lo scolare a profondamente conoscere l'arte. Dopo questi esercizj pratici si passava all'ideale. I maestri insegnavano la maniera di comporre per chiesa in diverso genere, poi pel teatro nel buffo, nel serio e nel tragico; distinguendo benissimo i tre generi opposti, e cercando che lo scolaro esprimesse bene la parola, e stasse strettamente attaccato alla situazione, al carattere ed alla scena. » —

« Nel passato secolo, l'arte del canto fu portata al più alto grado di perfezione, e que' cantanti furono e saranno sempre considerati come i più classici modelli. I nostri migliori odierni artisti sono quelli a cui è stato trasmessa la tradizione dell' antica scuola italiana. In quel secolo ciascun cantante de' due sessi aveva il suo genere buffo o serio, chi nell' ecclesiastico, chi nel profano. La voce doveva essere uno stromento, e conveniva educarla come tale, secondo la qualità e l'estensione. »

« I maestri di canto incominciavano dalle note basse tenute prima pianissime od aumentando la forza della voce sino al forte, e colla stessa maniera ritornavano al primo grado. Poi si faceva la scala naturale dell'estensione della voce del cantante, ed il *La* acuto non passavasi che dai soprani. Dopo veniva la scala in tutti i rispettivi tuoni e le loro rispettive modificazioni in tempo più tosto largo. Poi i salti o movimenti di 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª 9.ª e 10.ª ascendendo e discendendo, e questo esercizio bisognava farlo in maggiore e in minore secondo l'estensione e qualità delle voci. Poi le scale semituonate e sempre adagio, e quindi s'esercitava l'allievo nelle scale in tutti i tuoni in modo maggiore e minore con velocità secondo la forza dell'esordiente, poi i salti, quindi le scale semituonate procurando che l'iniziato non facesse un nitrito, non urlasse, non trascinasse la voce e non miagolasse. Difetti notabilis-

simi del metodo di una gran parte de' nostri giovani artisti. »

« S'incominciava poscia a fare esercitare l'allievo nel trillo con due note alla distanza di tre suoni, che formano due semituoni ed un tuono intiero, e poi il trillo di due suoni che formano un semituono maggiore. Poi i mordenti di due, tre o quattro note, ecc.; indi le volatine, in su ed in giù; poi i salti di 4.ª minore e maggiore, e poi s'entrava nella grande scala d'arpeggi brevi e lunghi, per cui tutto doveva contribuire alla formazione di un perfetto cantante e di un grand'esecutore, giacchè senza questo costante esercizio tutto si eseguirà imperfettamente. Parrà strano, lo ripeto, così lento metodo di insegnamento, ma non finirassi col cantare falso. L'altra parte molto necessaria è quella della *Declamazione* in cui tanto s'esercitavano i nostri vecchi, essendo questo il vero metodo ed il mezzo d'esprimere il senso di ciò che si canta e della parola. Gli antichi declamavano e lo studio si faceva sopra i recitativi, perchè in quei tempi i recitativi erano accompagnati dal solo basso, per cui il cantante doveva chiaramente far sentire ciò che diceva, e spiegare bene la voce, e questo lo conduceva al perfetto metodo di declamare: ma adesso per abbracciare un nuovo metodo non studiasi il più interessante d' un dramma, dove forse il nucleo della catastrofe spesso risiede in due o tre monologhi che non intesi dal maestro o saltati mettono spesso in una falsa posizione il personaggio.... »

Finiti adunque tutti questi studi, il nostro Blasis cominciò a comporre il canto sacro; indi, come usavasi nelle vecchie scuole in cui si facea comporre allo scolare e le Catilinarie e le Filippiche, cominciò dal comporre diversi pezzi della *Didone*, già messa in musica dai più celebri maestri, e queste sue composizioni venivano confrontate con quelle dagli altri già scritte, per cui era facile il mostrare allo scolare le mancanze, le bellezze, e gli abbagli presi nei tuoni e nelle cantilene.

Nel 1784, uscito col titolo di Maestro dal collegio musicale, dette un primo saggio di sè col *Geloso Ravveduto, o sia I Pazzi*, burletta che ottenne non solo applauso, ma che procurò al maestro la chiamata in Venezia, dove come maestro del Conservatorio dell'Ospedaletto scrisse due oratorj in latino, *Abimeleck Abnone* e *Proditus*, e *Mulier Thecui*. Quindi passò a maestro del Conservatorio dei Mendicanti di

Venezia, dove scrisse un magnifico *Miserere*. — Nè ai soli oratorj si limitava, ma in questo tempo scrisse per il teatro di S. Samuele nell'istessa città l'*Arminio* , dramma tragico, la cui musica fu trovata piena di espressione e di bellezze musicali , e pel teatro di S. Moisè il *Burbero Benefico*, che piacque tanto da farne la riproduzione nelle successive stagioni (*).

Ma i tempi cambiarono — un uomo forte dal volere dei fati e guidato da un genio non so se funesto o avventuroso per l'Italia, distruggeva una mole di potenza, che i secoli e la saviezza di uomini famosi avevano eretta. Venezia cadeva, e Napoleone con la mano della vittoria destinavala in compenso di altre terre che a nuovo reggimento aveva ridotto.

Blasis dovette tornare in Napoli, mentre Londra lo invitava a direttore del teatro Inglese.

I Franchi colle loro promesse e millanterie avevano aizzato i popoli contro l'ordine che allora regnava in Italia ed instillato forte desiderio di nuove cose in tutti. — La conquista d'Egitto però avea allontanato quell'uomo che seco portava la fortuna dell'armi francesi, ed una dura reazione succedeva nei regni di Napoli e nella Romagna, sì che turbolenze ed eccidi conducevano le persone di animo quieto e desiderosi di pace a cercare in lontane regioni un vivere più tranquillo se non più fortunato. — Per questo con molto piacere abbracciava il Blasis l'occasione di trasportarsi in Inghilterra , e dato l'addio alla famiglia ed alla terra nativa imbarcavasi.

Ma i mari erano mal sicuri, ed un corsaro francese ben presto il colse, e condusselo come prigioniero di guerra in Marsiglia. — Benchè in grande tempesta di cose , la

---

(*) Sacchini, verso il 1780, fu scelto a maestro supremo del detto Conservatorio dell'Ospedaletto, nel quale esercitò con zelo e con onore per alcun tempo le funzioni affidategli. Partito poi per la Francia, lungo tratto restò vacante il suo posto, le cui incumbenze sostenute venivano dai rimanenti maestri subalterni, sino all'elezione di un altro capo; e nel 1784 questa cadeva nella persona del Blasis, che in quel torno compiva il decimonono anno; gli fu di sommo onore di essere prescelto in sì giovanile età a successore di Sacchini.

Francia era allora governata da uomini illuminati, ed il genio ed il sapere bastavano per farsi rispettare e ottenere dei riguardi da essi. — Per questo al Blasis, conosciuto maestro, fu concesso per prigione la città di Marsiglia. — A guisa d'uomo cui ogni luogo ed ogni terra, purchè tranquilla, par bella, abbassò il capo alla fortuna che colà il volle condurre, e disse in cuor suo: *Haec est requies mea.* Ma il bisogno pungeva il misero così disgiunto dai suoi e dal suo avvenire, e cominciò a cercare nel suo talento i mezzi per vivere. — Come la maggior parte dei profughi, fu obbligato a far merce del suo sapere, e le lezioni di partimenti, contrappunto e canto gli procurarono scolari, fama e fortuna. Allora cercò ricongiungersi alla famiglia e fece venire in Marsiglia il vecchio Padre, la moglie ed i figli. —

Mentre era largo di sue cognizioni agli allievi, non dimenticava la educazione dei propri figli. — La guerra però, che con inaudito esempio era divenuto l' unico pensiero dei popoli, rapiva i giovani alle loro famiglie, e la morte sicura che gli attendeva nei campi lontani, dove mietevansi allori eterni, rendeva trepidanti i padri per la loro prole, e consideravanla siccome vittima di quella gloria che il ferro e il fuoco innalzava al Grand'Uomo. Quindi ogni industria nei padri per sottrarli al ferreo destino, quindi più forti i rigori, se non che bastava che un giovane abbracciasse una carriera conducente allo sviluppo di qualche talento artistico per sottrarlo alla temuta coscrizione. Questo comune riflesso condusse il Blasis, amorosissimo dei suoi figli, a scegliere la carriera artistica pel suo primogenito Carlo, e lo esercitò nell'arte del Ballo a cui pareva inclinato, non che alle Belle Arti ed alle Lettere, mentre al Canto ed al Piano-forte esercitava la sua figlia Teresa.

Sedate alquanto le cose e da quella mano possente che faceva tremare l'Europa ristabilito l'ordine, fu concesso al Blasis non già di ripatriare, ma bensì più ampia prigione, la Francia. In conseguenza nel 1811 portossi in Bordò, città che molto apprezzava le arti teatrali, dove il suo figlio, nel Ballo, dava le più grandi speranze, e dove il nostro maestro trovò modo di esercitare il proprio sapere nell' insegnamento dei diversi rami dell' arte musicale e nella composizione di opere.

Il signor Barincou aveva scritto un libretto in francese coll'ampolloso titolo di *Poème*, che desiderava veder posto in musica. Il soggetto era la Mitologica *Omphale*. — In Francia fino allora, come nella Germania attualmente, o recitavansi prosaicamente i così detti recitativi, od ommettevansi come generalmente si fa dai molti cantanti ai nostri giorni, per cui il Blasis coll'accuratamente metterli in musica e con adattarvi accompagnamenti e cantilene a seconda della situazione, del carattere, e delle passioni dei suoi personaggi destò vero fanatismo. — Egli inoltre cercò un'unità perfetta nella sua musica e tentò velare, come fecero in appresso tanti altri rinomati compositori, i passaggi dei suoi motivi, onde da tutto il complesso emergesse un caratteristico, che evidentemente mostrasse il soggetto e toccasse i sensi nella sua vera espressione. Il pubblico ammirò ancora, come essendo egli italiano avesse saputo interpretare così giustamente le espressioni di una lingua non sua, e adattare melodie italiane alla non troppo armonica poesia francese.

Pochi anni dopo, nel 1817, quel poeta scrisse l'*Achille*, e pregò lo stesso maestro d' interpretarlo colle sue melodie. — Nell'*Omphale* il Blasis aveva fatto un'*ouverture* che piacque assai, di modo che l'aspettazione in questa nuova opera era grandissima, particolarmente per quella. Il Blasis, onde mostrarsi uomo di genio, pensò di fare per introduzione una sinfonia in cui fossero riepilogati tutti i passaggi che esprimevano i punti più essenziali del suo *Achille*, e così a guisa di quadro rappresentare allo spettatore tutto il complesso della di lui opera. Unito a questo libretto eravi anche il ballo, e tanto premuroso fu il maestro di conservare il caratteristico dell'opera sua, che volle scrivere anche quello. Tali cose piacquero tanto, che fu fatto immediatamente Accademico di Bordò per la classe musicale, il che lo pose in contatto coi principali artisti e dotti. Giunto ad esser creato direttore della sua classe, convennegli, come era uso, di fare una prolusione accademica, ed egli volle, come era naturale, parlare sulla teoria musicale, sull'armonia, e sul metodo di esporne l'insegnamento senza il pedantismo comune ad alcuni maestri di quell' epoca.

Le cose dette in questa circostanza erano di tal peso e porte con sì bel modo, che gli astanti volevano assolu-

tamente che di pubblica ragione fossero fatte col mezzo delle stampe. Ma egli modesto qual è, nol volle, nè valsero a rimuoverlo le preghiere di tipografi speculatori, giacchè egli fortemente sentiva che dopo tutto quello che era stato scritto da' maestri del passato secolo, inutile tornata sarebbe qual si fosse aggiunta.

Intanto compose diverse *Ouvertures*, comunemente dette Sinfonie, e fra queste la più apprezzata fu quella di *Jason et Médée,* riprodotta diverse volte al *Grand Théâtre* ed in tutte le pubbliche accademie; e questo fu nel 1818.

Da Bordò il Blasis portossi in Parigi costretto a seguitare suo figlio che esordiva sulle scene della *Grand Opéra.* Quivi potè applicarsi interamente ad istruire le sue due figlie: Teresa la maggiore che riuscì una distinta suonatrice di piano-forte esponendosi in diversi pubblici concerti, e la Virginia seconda sua figlia, la quale col canto deliziò poi, ahi per poco! l'Italia e l'Europa.

Ma la grave età premeva il Blasis; egli sentiva l'abbandono della sua terra, e fra i dolori delle perdite che la morte facevagli soffrire, tornava alla sua mente come un sogno consolatore, il cielo azzurro della sua patria ed il bel sole d'Italia. — La perdita della moglie sua avvenuta in Parigi, una disgrazia accaduta a suo figlio Carlo (*), lo risolse a ritornar in questa Italia, oggetto incessante di ogni suo più vivo desiderio.

Ma nuovi affanni dovevano pesare sul cuore di questo venerabil maestro. — Dopo d'aver sentito applaudire dal mondo la sua Virginia, dopo che tale luminosa carriera a lei era aperta da render invidiata questa sua prediletta, ebbe il dolore nel 1838 di vedersela rapire da un fiero mal di petto in soli dodici giorni di malattia!

(*) Ballando nell'I. e R. Teatro della Fenice in Venezia si slogò un piede, per cui fu obbligato di tralasciare la sua carriera, che con tanto plauso esercitava nei principali teatri d'Europa, perlochè applicatosi alla composizione de' balli, mostrò tanta dottrina nell'arte sua con le opere da lui pubblicate, che fu chiamato a maestro di perfezionamento di ballo nell'I. R. Accademia di Ballo in Milano, insieme a sua moglie Annunziata Ramaccini, artista distintissima nelle arti del ballo e della mimica.

Virginia Blasis. Attrice-Cantante.
Born at Marseilles 1806.
Died at Florence 1838

Oppresso da questo nuovo colpo e da cotanta calamità, il Blasis stabilì la sua dimora in Firenze, e a ciò lo spinse il pensiero di non dipartirsi dalla terra, dove riposano le amate ossa della sua Virginia. Quivi dando lezioni di musica è a lui conforto nella deserta vita lo spargere amare lagrime sul marmo che ne racchiude le spoglie, godere della vista della sua tomba e occuparsi della sua memoria!!! (*).

(*) Il Blasis nella dolorosa circostanza che amareggiò i suoi ultimi anni compose una cantica a tre voci, scritta da *nobil penna*, e per l'anniversario compose una preghiera a 4 voci con coro *Venite Adoremus*, che non potè eseguirsi perchè ci sono anche le parti per donne.

Il Blasis oltre di esser socio di molte accademie, fu fatto ultimamente membro del consiglio musicale della Filarmonica di Firenze.

ELENCO DELLA MUSICA COMPOSTA DAL MAESTRO BLASIS DAL 1784 SINO AL 1840.

Musica Ecclesiastica.

Messa in *F:* a 4 voci, con orchestra ed organo.
Magnificat in *Do:*
Dixit in *Do:*
Messa in *R:* a due Cori.
Mottetto in *A:* a 4 voci e con soli.
Messa in *Do:*
Dixit in *B b:*
Credo in *F:*
Messa in *Do:* minore.
Credo in *B b:*
Miserere in *F:* minore.
Altri pezzi sciolti a voce sola, a 2, ed a 3 voci.

Oratorj in Latino.

Absalom.
Mulier Thecuitis.
Abimeleck.

Musica Drammatica Italiana.

Adone e Venere.
L'Isola di Bellamarina.
L'Arminio.
La Didone.
Lo Sposo in Bersaglio.
Il Geloso Ravveduto.
La Zulima.
Il Burbero di buon cuore.
La Donna Capricciosa.

Musica Drammatica Francese.

Omphale } *Opéras-Ballets.*
Achille }
Almanzor, ou l'Épreuve de la Jeunesse.
Dibutade, ou l'Origine du dessin.
Méprise sur Méprise.
Le Triomphe de la Paix.
La Fête du Village.

Cantate e Scene Francesi.

Psyché.
Iphigénie en Tauride.
Le Jugement de Pâris.
Cantate funèbre pour la mort de Grétry.
Apollon et les Muses.
Invocation à l'Éternel.
Airs pour les *Trois Sultanes.*
Romances (Trente).
Quatuor pour instruments à vent.

Musica Istrumentale.

12 Overture a piena orchestra.
3 Quartetti, a due Violini, Viola e Violoncello.
4 Sestetti.
Grande Trio per Piano-Forte, Viola e Basso.
Concerto per Piano-Forte, con accompagnamento d' orchestra.
Suonate, Capricci e Preludi, per Piano-Forte.

Musica di Balli e Ballabili.

Dafni e Pandrosa.
Achille e Briseide.
Ermanno e Lisbetta.
Fedra.
A Soli, Passi a due, Terzetti, ecc.

Studi di Musica Vocale.

Esercizj di canto.
Solfeggi per voci diverse.

Divertimenti a voce sola di soprano con accompagnamento ed obbligazione di Piano-Forte, parole di Metastasio, dedicati alle figlie Teresa e Virginia, nel 1820.

Studi per Piano-Forte.
Studi per Viola.

Trattato Teorico-Pratico dell'arte di accompagnare il Basso Numerato, o sieno i *Partimenti*, e per conoscere l'armonia, le modulazioni ed i Circoli Armonici, con esempi.

Cantata a 3 voci, a piena orchestra, parole di S. E. il signor Marchese F., composta in Firenze nel mese di luglio 1838, nel passaggio di questa vita all'eternità di Maria Virginia sua figlia.

Venite Adoremus, Preghiera a 4 voci con Coro, parole del signor N. N., per la morte di sua figlia Virginia.

INDICE

PRICE FIVE SHILLINGS.

NOTES UPON DANCING,

HISTORICAL AND PRACTICAL,

BY

C. BLASIS,

BALLET MASTER TO THE ROYAL ITALIAN OPERA, COVENT GARDEN; FINISHING MASTER OF THE IMPERIAL ACADEMY OF DANCING AT MILAN; AUTHOR OF VARIOUS OTHER WORKS, &c.

London:

PUBLISHED BY M. DELAPORTE,

116, REGENT STREET, AND SOLD BY ALL BOOKSELLERS.

1847.

WORKS BY THE SAME AUTHOR.

Manuel Complet de la Danse (*avec planches*) ....*Paris.*
The Code of Terpsichore........(*do.*)................*London.*
Code de la Danse..............(*do.*)..................*Paris.*
Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse (*avec planches*)..............................*Milan.*
Traité de la Danse de Ville (printed in the " *Young Ladies' Book*")..........(*avec planches*)...................*London.*
Del Ballo di Società.......(*do.*)........................*Milan.*
Prospetto di un grande Trattato di Pantomima Naturale e Pantomima Teatrale.....(*do.*)............................*ib.*
Studi Sulle Arti Imitatrici ....*ib.*
Biografia di Raffaello, di Pergolesi, di Fuseli, di Garrick, Tibullo, Catullo, Properzio, Oliviero di Serres, &c., &c. ....*ib.*
Storia della Musica Drammatica Italiana in Francia, e della Musica Francese ....*ib.*
Programmes de Ballets ....*Paris, Milan, London, &c.*
La Grazia, e le Grazie ....*Milan.*
De l'esprit Philosophique de la Littérature Anglaise ....*ib.*

IN THE PRESS.

L'Uomo Fisico, Intellettuale, e Morale; Opera Filosofico-Artistica.
La Pantomima, la Chironomia, la Filosofia della Musica Drammatica, l'Imitazione, la Critica, il Vestimento, Addottrinamenti teatrali, Dizionario del Ballo, Francese e Italiano.

PREPARING FOR PUBLICATION—AND WORKS IN MS.

National Dances still in use in various countries.——Promenades dans Londres.——Code de la Musique.——Galerie d'Euterpe.——Sur Alexandre-le-Grand et parallèles.——Sur Lucain et son poème de la Pharsale.——Statistique des principaux théâtres de l'Europe, 1500-1847.——François Premier, et son règne.——Lexique d'érudition universelle.
L'Influence du génie Italien sur le monde, et du génie de César, d'Auguste, des Médicis, de Christophe Colomb, Galilèe, Machiavel, Léon X., Michel-Ange, Raphaël, François Premier, Louis XIV., et Napoléon.
Dissertation sur le sublime de la Bible, de Moyse, de Job, des Orientaux, d'Homère, de Sophocle, Eschyle, Pindare, Virgile, Dante, Shakespeare, Tasse, Milton, Klopstock, Ossian, Corneille, Camoëns, Bossuet, Alfieri, Phidias, Raphaël, Michel-Ange, du Laocoon, de l'Apollon, de Pergolesi.
De la grande époque de Louis XV., en France, en Italie, et en Angleterre.
Un Episode du règne de Sixte-Quint.
Commenti su Luciano.
Plan d'une Grande Encyclopédie Théâtrale Universelle.
Les Mystères de l'Homme.

La coperta originale si trova nella Stanza 28 in scatola

MC